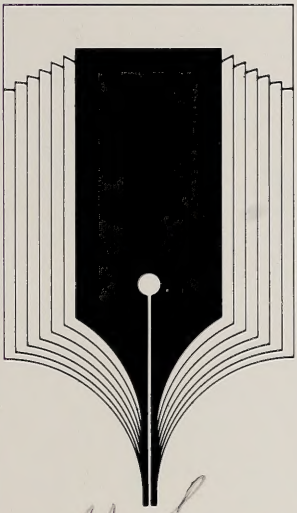
TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

XXX:4 NOVEMBER 1992



Elize Botha tree uit

Jan Scholtemeijer: Horatius se Ars Poetica

H.P. van Coller oor Afrikaans en Nederlands

Verhale van Joan Hambidge, Winnie Rust en Christo van Staden

ISSN 0041-476 X

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Pretoria, Library Services

https://archive.org/details/tydskrifvirlette00uns_zas

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE

Elize Botha
(Redaktrise)

Elsa Nolte H.J. Pieterse (Unisa) P.H. Roodt N.J. Snyman
(Redaksionele medewerkers)

Skakelredaksie: J.J. Brits W.A. de Klerk Marcel Janssens Joan Lötter Koos Meij
Eben Meiring P.J. Nienaber Z.J. Pretorius Rika Cilliers
Mary-Ann van Rensburg M.M. Walters

REDAKSIE- EN ADMINISTRATIEWE ADRES:
(vir bydraes, intekening en sirkulasie)

TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE
Posbus 1758
PRETORIA

INTEKENGELD:
R20 per jaar. Los nommers: R6,00 per eksemplaar.
L.W.: Skole word versoek om direk by bogenoemde adres in te teken.

Die publikasie van hierdie tydskrif word moontlik gemaak deur 'n jaarlikse skenking van die DEPARTEMENT ONDERWYS EN KULTUUR (VOLKSRAAD) en van DIE AFRIKAANSE PERSFONDS aan die Afrikaanse Skrywerskring, wie se amptelike orgaan dit is.

Menings wat deur medewerkers uitgespreek word, is nie noodwendig dié van die redaksie of van die Afrikaanse Skrywerskring nie.

ISSN 0041-476X

Geset in 10 op 11 punt Helvetica, gedruk en gebind deur V&R Drukkery (Edms) Bpk, Pretoria.

Inhoud

	Van die Redaksie **1**
Elize Botha	Redakteursverslag **1**
	In gesprek met J.C. Kannemeyer **6**
Jan Scholtemeijer	Horatius se *Ars poetica* **10**
Winnie Rust	'n Bok vir Asasel **33**
H.P. van Coller	Gedagtes oor Afrikaans en Nederlands **39**
Willem Sinninghe Damsté	Bertus Aafjes en *Criterium* **46**
Christo van Staden	Gedigte **50**
Geir Farner	Het gebruik van hulpstrukturen **51**
Lien Louw	Dubbelganger **59**
Mardelene Grobbelaar en Henriëtte Roos	Eugène N. Marais — estetisis en dekadent? **64**
Steffan Naudé	Die nag van die naamloses **75**
Dolf van Niekerk	Gedigte **77**
Joan Hambidge	Die waterskeiding **78**
Sarina Dönges, Marthinus P. Beukes, Engemi Ferreira, Henri Cilliers, Alta Prinsloo, Koof Snyman, Ilse van Staden en J.M. Havenga	Gedigte **80**
Christo van Staden	Sand **84**
Ia van Zyl	Die aard van die oorlog in *Afskeid en vertrek* **85**
Literêr-aktueel	J.P. Smuts: Tydens die toekenning van die Hertzogprys vir prosa aan Wilma Stockenström **91**; D.H. Steenberg: Tydens die toekenning van die Eugène Maraisprys aan Riana Scheepers **92**
Heilna du Plooy	Waar loop die hoofstroom van die literatuur? **94**
Gretel Wÿbenga	Oor: *In die middel van die Karoo* (Eleanor Baker) **96**; *Herfsblaar gooi 'n Kaapse draai: Hester Heese — skrywer en mens* (Carl Lohann — samest.) **99**; *Lappiesgoed* (Joan Kruger) **100**
N.J. Snyman	Gebloemleesde verse van Totius **102**
M.J. Prins	Die tema van *Die leeukuil* **107**

N. Bosman Ruimte as intertekstuele belewenis: Dalene Matthee en C.J. Langenhoven **117**
Johan G. van Wyk *Alle paaie gaan na Rome* **121**
Nuwe Afrikaanse boeke — Julie tot September 1992 131
Daniel Hugo Terug uit die paradys **135**

Van die Redaksie

Met hierdie uitgawe van *Tydskrif vir Letterkunde* tree prof. Elize Botha ná twintig jaar uit as redakteur. Sy bly steeds aan as redaksielid.
By hierdie geleentheid plaas ons haar laaste Redakteursverslag aan die kuratore van die Afrikaanse Persfonds, haar Hoofbestuursverslag en 'n onderhoud wat J.C. Kannemeyer met haar gevoer het.
Die Redaksie betuig ook hiermee sy erkentlikheid en waardering vir 'n baie besondere mens en letterkundige. Twee dekades lank het sy haar redaksie en medewerkers geïnspireer met haar geesdrif en passie vir die letterkunde. Ons neem moeilik afskeid, maar is bly dat sy steeds aan die *Tydskrif* verbonde sal wees.

— *H.J.P. en P.H.R.*

Elize Botha Redakteursverslag

1. Aan die Kuratore van die Afrikaanse Persfonds
Die *Tydskrif vir Letterkunde* behou gedurende die afgelope dekade 'n toonaangewende plek in die Afrikaanse literêre bestel. Die redaksieleuse, "om vir skrywers lesers te maak", word nog steeds gestand gedoen: ons stel nuwe én gevestigde skrywers bekend; ons doen lesersontwikkeling deur essays, artikels en besprekings van voorgeskrewe werke vir Matriek, asook deur die publikasie van nuwe Afrikaanse boeke aan te kondig.
Daarby het die *Tydskrif* vir uitgewers 'n venster op die jongste strominge in ons letterkunde geword, en word telkens nuwe talent deur middel van die *Tydskrif* ontdek. Die redaksie staan egter absoluut neutraal, wat uitgewers betref — elke uitgewer se belangstelling word verwelkom. Ons doen dikwels gratis "reklame" vir uitgewers wanneer ons fragmente uit nuwe publikasies publiseer — dit is 'n belangrike letterkundige nuusbron. Daar is ook geen sprake van die ou provinsialistiese vooroordele in die opset van die *Tydskrif* nie. Dit is die lewenskragtigheid van die Afrikaanse letterkunde wat ons voorop stel, en die belange van die Afrikaanse skrywer, waar hy hom ook al mag bevind.
Die *Tydskrif* se aansien word daarin bevestig, dat dit op die lys van geakkrediteerde vaktydskrifte van die Departement Nasionale Opvoeding geplaas is, en daarom van ongeëwenaarde belang as forum vir dosente en navorsers in die Afrikaanse letterkunde is.

Ons intekenaartal het in hierdie moeilike ekonomiese tye vrywel konstant gebly, en ons geniet soveel medewerking van kwaliteit as wat ons kan behartig.
Die digter/akademikus H.J. Pieterse, wenner van die Eugène Marais- en Ingrid Jonker-pryse vir sy digbundel *Alruin,* is gevra om die redakteurskap oor te neem.
Ons meen dat die *Tydskrif* steeds in betekenis groei en in 'n baie groot behoefte in ons samelewing voorsien.

2. Aan die Hoofbestuur
Die Redaksie van die *Tydskrif vir Letterkunde* het op 28 Februarie 1992 vergader om die werkverdeling en algemene redaksionele beleid te bespreek.
Daar is met groot dankbaarheid kennis geneem van die *steun van die Hoofbestuur,* en van die wyse waarop mnr. Brits as finansiële raadgewer hom beywer het om weer eens die borgskap van Die Afrikaanse Persfonds vir die *Tydskrif* te bekom. Die Redaksie is intens bewus van die groot voorreg wat dit is om in knellende ekonomiese tye die sekuriteit van so 'n omvattende borgskap te hê. Terselfdertyd besef ons watter groot verantwoordelikheid dit op ons lê, om nie net sorgsaam om te gaan met hierdie borgskap in materiële opsig nie, maar om die leiersrol van die *Tydskrif* in die literêre wêreld te handhaaf. Dit beteken dat die bevordering en bekendstelling van die Afrikaanse letterkunde in breë sin ons doelwit bly; dat ons in die strewe na hierdie doelwit so sensitief moontlik wil wees vir strominge van belang in ons letterkunde, vir die ontluiking van nuwe talent, vir die opbou van 'n waarderende, kundige en ingeligte leserspubliek.
Die *redaksionele beleid* bly dus, wat oogmerke en visie betref, *dieselfde* as in die verlede. Om voortdurende uitvoering te gee aan hierdie beleid, is die *samestelling van die redaksie en van die skakelredaksie* bekyk. Wat laasgenoemde betref, het ons gevind dat ingrypende *hersiening* nodig is, om toe te sien dat dit in 'n steeds veranderende literêre konteks, belangrike rolspelers sal insluit wat die saak van die *Tydskrif* op 'n verskeidenheid maniere en terreine kan bevorder. Dit beteken die behoud van skakelredaksielede van wie steun en medewerking konstant gebly het en wat vanweë hul funksies ten bate van die *Tydskrif* onmisbaar is:

J.J. Brits, W.A. de Klerk, Marcel Janssens, Eben Meiring, P.J. Nienaber, Rika Cilliers.

Daarby word egter nou die volgende voorgestel, met verstrekking van redes vir hul keuse:
Joan Hambidge —
deur die jare reeds 'n getroue medewerker aan die *Tydskrif,* en iemand wat, hoewel sy bekend is vir die polemiese aard van haar diskoers, steeds

die klem laat val op literêre kwaliteit;

Louis Esterhuizen —

'n bekende medewerker aan die *Tydskrif,* wat as onderwyser en as jong skrywer 'n besondere skakel kan vorm met die sekondêre onderwyswêreld;

Charles Malan —

ook 'n medewerker, wat sekere van sy sleutelopstelle in die *Tydskrif* gepubliseer het, en vanuit sy huidige navorsingsopdrag oor eietydse interkulturele verhoudings in ons samelewing waardevolle inligting kan verstrek vir die kontekstualisering van die *Tydskrif*;

Tom Gouws —

medewerker; bekende kritikus; digter; het onlangs die leerstoel vir Afrikaans aan die Universiteit van Bophuthatswana aanvaar, en daarom 'n noodsaaklike skakel vir die bevordering van die *Tydskrif* onder swart Afrikaanssprekendes;

Alexander Strachan —

het in die *Tydskrif* gedebuteer; een van ons lojaalste en bekendste ondersteuners.

Die Redaksie versoek die Hoofbestuur om toestemming te verleen dat ons met die herstrukturering kan voortgaan.

Veranderinge in die struktuur van die Redaksie self is ook indringend bespreek.

Dit is vanjaar die twintigste jaargang van die *Tydskrif* waarvoor ek as (hoof-) redakteur optree. Waar ek in 1973 as eenling die redaksie van Coenie Rudolph oorgeneem het, het ek van meet af aan besef dat die redaksionele werk een persoon se vermoëns te bowe gaan. Elsa Nolte is dus van 1973 reeds redaksionele medewerker, en die span is later in die sewentigerjare uitgebrei met die toevoeging van Piet Roodt en Nico Snyman. In 1987 het Henning Pieterse ons as redaksionele medewerker begin bystaan, aanvanklik as "werkende" lid van die skakelredaksie.

Gedurende jaargange XXV–XXVIII:2 is die werk binne die Redaksie soos volg verdeel:

Nico Snyman —

organisasie, verkryging van artikels oor voorgeskrewe boeke vir Matriek (waardeur hy 'n enorme welwillendheidsnetwerk vir die *Tydskrif* landswyd opgebou het).

Elsa Nolte —

organisasie, verkryging van resensies, waar ons al meer neig na vaste medewerkers en oorsigtelike kronieke of resensie-artikels.

Henning Pieterse en Piet Roodt —

keuring van poësie-bydraes.

Henning Pieterse, Piet Roodt en Elize Botha —

keuring van prosa-bydraes en literêr-wetenskaplike artikels; samestelling van individuele nommers; eindredaksie.

Vanweë die uitbreiding van my verpligtinge op beroepsgebied, het ek gedurende dié tyd ook 'n persoonlike navorsingsassistent bekom (mev. Jennie Fourie) wie se taak dit ook o.m. geword het om my te help met redaksionele korrespondensie; sy is vir haar dienste deur my persoonlik vergoed. Insgelyks het ek ad hoc honoraria uit my toelaag uit die *Tydskrif*-fonds aan Henning Pieterse betaal.
Vanweë toenemende beroepsverpligtinge die afgelope paar jaar het Henning Pieterse en Piet Roodt toenemend die verantwoordelikheid vir die eindredaksie van die *Tydskrif* moes dra; ek het van hoofsake op die hoogte gebly en is deurlopend gekonsulteer. Langsamerhand het dit vir my duidelik geword dat hierdie termyn in der waarheid 'n oorgangs- en 'n afsluitingsfase in die redaksionele geskiedenis van die *Tydskrif* was. Die wyse waarop die samestelling en produksie van die *Tydskrif* geskied, bly in ooreenstemming met die kultuur wat gedurende die afgelope twee dekades gevestig is. Die groter beweeglikheid van my twee jonger kollegas verseker dat die *Tydskrif* in 'n wye literêre kring lewend en aktueel bly. Ek kon sien gebeur wat vir 'n ouer wordende persoon 'n genade is: dat my werk vrugbaar en sinvol voortgesit word, deur geesgenote wat, soos ek, gevorm is in 'n skool van hartlike, harde en toegewyde samewerking.
Talle gesprekke oor "opvolging" is binne redaksie-geledere gevoer, en het op 28 Februarie 1992 uitgekristalliseer tot die volgende voorstel wat ek nou graag aan Hoofbestuur voorlê:
Henning Pieterse neem die posisie van redakteur oor, en word op die titelblad aangedui as Hoofredakteur. Die ander redaksionele medewerkers word redakteurs genoem, in alfabetiese volgorde:
Elize Botha, Elsa Nolte,, P.H. Roodt, Nico Snyman.
Die werkverdeling bly in hoofsaak dieselfde as hierbo aangedui, behalwe in my geval: my funksie sal adviserend, "toesighoudend" wees, en ek sal skakelwerk, veral ten opsigte van ons borge en met Hoofbestuur, bly doen.
Die Redaksie het besluit dat die nuwe struktuur later vanjaar aangekondig sal word as Hoofbestuur dit so goedkeur, om vanaf Jaargang XXXI konkreet op die titelblad van die *Tydskrif* te verskyn.
Die Redaksie is verder van mening dat die soort hulp wat Jennie Fourie met redaksionele korrespondensie verleen het, onontbeerlik is. Jennie is nie meer beskikbaar nie, maar mev. Lettie Steyn, dosent in die dept. Afrikaans by Unisa, is gewillig om oor te neem by haar.
In die loop van 1991 is daar op redaksievlak, weliswaar eensydig en ad hoc, besluit om nie meer honoraria aan medewerkers te betaal nie, vanweë die geringe bydrae ter sprake en die hoë administratiewe koste wat dit meebring. Die Redaksie voel egter dat honoraria aan medewerkers weer ingestel moet word, en stel die volgende voor:
Vir die publikasie van gedigte word 'n ekstra eksemplaar naas die gebruiklike outeurseksemplaar aan die medewerker gestuur: geen honorarium

nie, behalwe in die uitsonderlike geval van meerdere bladsye poësie van een outeur, waar daar vir 'n minimum van 4 bladsye teen R5,00 per bladsy 'n honorarium betaal sal word.
Vir die verhale en artikels word vir 'n minimum van 4 bladsye teen R5,00 per bladsy 'n honorarium uitbetaal.
Vir resensies word geen honorarium betaal nie, slegs naas die resensie-eksemplaar, 'n outeurseksemplaar van die *Tydskrif.*
Vir bydraes tot Literêr-aktueel word geen honorarium betaal nie.
Om administratiewe kostes te beperk, stel Redaksie die volgende voor:

- Mev. Steyn stel vir elke uitgawe honorariumlyste saam, maar honoraria word slegs een keer per jaargang uitbetaal.
- Outeurseksemplare word egter per uitgawe aan alle medewerkers gestuur.
- Redaksielede en redaksionele medewerkers (mevv. Steyn, Postma) word per uitgawe vergoed.

Die Redaksie hoop van harte dat die mededelinge en voorstelle in hierdie verslag vervat, vir Hoofbestuur aanneemlik is.
Indien wel, is hierdie verslag waarskynlik my laaste redakteursverslag aan Hoofbestuur. Sedert die eerste Hoofbestuursvergadering wat ek as redakteur bygewoon het, 19 jaar gelede in 1973, het ek van u die uitnemendste steun en bemoediging ontvang. Dié gees van wedersydse vertroue en toewyding aan 'n ideaal is deur die jare in die samewerking binne die Redaksie weerspieël. My *Tydskrif*-werk was van die verrykendste en mees vormende ervarings in my loopbaan as letterkundige. Ek is onuitspreeklik dankbaar dat u deur al die jare dit vir my moontlik gemaak, in vele opsigte my daardeur gedra het. Van u het ek kon leer dat ook in die letterkunde die liefdesgebod van toepassing is, 'n liefde wat nie sy eie belang soek nie. En weer eens: in al die werkinge en beraadslaginge van die Redaksie het dit deurgesuur. Vir so 'n voorreg, vir so 'n lewensles, bly ek dankbaar, tot in lengte van dae.

Elize Botha
in gesprek met J.C. Kannemeyer

Jy was nou twintig jaar lank redakteur van *Tydskrif vir Letterkunde*. Op een jaar na is jy die Metusalem onder die Afrikaanse literêre tydskrifredakteurs; slegs prof. Fransie Malherbe het jou oortref met sy 21 jaar by *Ons eie boek*. Wat laat 'n mens so lank aanhou om 'n tydskrif te bestuur?

Ja, en jy kan in die trant van A.G. Visser byvoeg: "Van toe tot nou/Het sy (amper) die langste aangehou!" Maar in ernstiger trant: aanvanklik was dit waarskynlik die strewe om die opset en samestelling van die tydskrif 'n ander aanskyn te gee.

Daarby was daar altyd die mikpunt om deur 'n beter bemarkingstrategie 'n groter afset te verkry. 'n Mens het geleef met die onverwoesbare hoop van 'n ou delwer om miskien tog nog weer tussen die gruis 'n egte diamant te ontdek.

Ek dink hier aan gedigte van 'n baie jong Etienne van Heerden, verhale van Koos Prinsloo — toe nog J.P. Prinsloo, indertyd honneursstudent in Afrikaans aan die Universiteit van Pretoria — en tekste van J.C. Steyn, skrywer oor die veelduidige grenssituasie waarin die Afrikaner hom bevind het en later van *Tuiste in eie taal.*

En dan, seker die grootste verrassing, gedigte van T. Jansen van Rensburg, eers later bekend as T.T. Cloete. Maar, om jou vraag te beantwoord, ek dink dit is onvervulde ideale wat 'n mens graag wil verwesenlik wat my tog 'n tyd van my lewe aan die tydskrif laat vasknoop het.

Aan die begin van sy bestaan is *Tydskrif vir Letterkunde* grotendeels beset deur beperkte of teleurgestelde skrywers met seksionele belange. Hoe het jy dit reggekry om die tydskrif uit hierdie betreklike moeras te verhef tot die toonaangewende orgaan wat hy is?

Hier wil ek dadelik my groot waardering uitspreek vir die werk wat my onmiddellike voorganger, Coenie Rudolph, gedoen het. Coenie was nie 'n seksionele mens of literator nie, en hy het die vertroue gehad van destydse Pretoriase skrywers, soos Jeanne Goosen, Phil du Plessis en Casper Schmidt. Ook Hennie Aucamp het reeds indertyd werk van hom na die tydskrif gestuur.

Coenie het 'n fyn literêre smaak gehad en fyn gekeur; sy nommers was almal dunner as dié van vandag, waarskynlik omdat hy baie krities ingestel was. Toe ek redakteur geword het, kon ek dus dankbaar steun op die werk wat hy reeds gedoen het. Die onstuimige jare sestig was agter die rug.

Ek het altyd groot waardering gehad vir die werk van Etienne Leroux, maar sommige ander Sestigers het my miskien verwyt dat ek minder vir hulle werk gevoel het.

Jy was tog reeds in dié jare veral as prosakritikus bekend?

Ja, ek meen vir my persoonlik het die waterskeiding gekom toe ek 'n oorsig

oor die prosa vir die 1968-uitgawe van *Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner* moes skryf. Daarvoor moes ek al die ou werke herlees en intensiewer bestudeer. Sedertdien is my kragte veral aan die prosa gewy; met die poësie voel ek deesdae 'n bietjie uit my diepte . . .

In watter mate het die feit dat *Tydskrif vir Letterkunde* die amptelike orgaan van die Afrikaanse Skrywerskring is, jou taak as redakteur bemoeilik of vergemaklik?

Ek kan met oortuiging sê die bestuur van die Skrywerskring het my volkome vryheid gelaat. Op vergaderings is daar wel soms die mening uitgespreek dat die tydskrif in die eerste plek skeppende werk moet akkommodeer, maar selfs dit was nooit 'n voorskrif nie. Jy sal onthou dat die Johannesburgse Werksgemeenskap van die Skrywerskring in die jare sewentig, kort nadat ek as redakteur benoem is, van die organisasie weggebreek en later die Afrikaanse Skrywersgilde gestig het.

In 'n gesprek met die bestuur van die Skrywerskring het Ampie Coetzee en John Miles hul besware gelug oor die swak gehalte en die vervelende artikels in die tydskrif. Ek kon hulle toe my eerste nommer wys en sê dat daar darem nou 'n bietjie meer sprankel in is! Ek is jammer ek kon Ampie en John nie sover kry om medewerkers te bly nie.

Hoe sien jy die funksie van 'n letterkundige tydskrif-redakteur? Het jy doelbewus probeer om nuwe talent te betrek en nommers in die lig van aktuele literêre gebeure te beplan? Het jy met ander woorde jou taak geïnterpreteer as inisieerder of net gewag vir nuwe bydraes om voorgelê te word?

Dit is seker die taak van 'n redakteur om te verseker dat skrywers van goeie gehalte en van belofte inderdaad in sy tydskrif publiseer. Van goeie gehalte én van belofte: wat beteken gevestigde skrywers en die beginnendes, die pre-debuteerders. Hierdie samesyn, meen ek, was nog altyd belangrik, vir lesers en skrywers tegelyk.

Vir die leser word die geleentheid geskep om die letterkunde in sy groeiproses self deur te maak: die vaster tred van die gevestigdes, die soms wankelskrede van die beginners. Die leser bevind hom dan — so sien ek dit graag — in die werkwinkel van die literatuur.

Vir die jong skrywer is daar die vreugde om sy werk in druk te sien, maar dit kan ook 'n proeflopie wees na uiteindelike bundeling. Vir my staan dit vas dat die literatuur wat die *Tydskrif vir Letterkunde* bekend stel, goeie gehalte of belofte van goeie gehalte moet vertoon: dat dit herkenbaar sal wees as goeie letterkunde of ten minste die moontlikhede van goeie letterkunde sal inhou.

'n Tydskrifredakteur moenie verknog wees aan die tradisionalistiese en die 'groot modelle' nie, maar 'n sintuig hê vir wat *nuut* is én goed. Die liefhebbende leser van litreatuur wéét: dat die waarlik skeppende omgang van 'n begaafde skrywer met oënskynlik verouderde literêre konvensies, steeds tot iets opspraakwekkend *nuuts* kan lei.

Self het ek nie veel gedoen aan werwing nie, maar redaksionele medewerkers soos Piet Roodt en Henning Pieterse het — dikwels in die nanag — nuwe werke ontdek en met voorstelle gekom. Ek is hulle baie dank verskuldig vir hierdie speurwerk.

Jy het altyd 'n afdeling gehad wat op die aktualiteit gekonsentreer het, en later het ook 'n rubriek oor voorgeskrewe werke bygekom wat 'n diens aan die skole lewer. Daarnaas het jy gereeld nuwe publikasies laat resenseer. Dit is, saam met nuwe skeppende werk, nogal heelwat funksies vir 'n enkele tydskrif om te verrig en dit skep die gevaar van versnippering. Sien jy in die toekoms dat daar miskien meer tydskrifte kan kom om hierdie uiteenlopende rolle te vertolk?

Jy weet, miskien het ek 'n soort basaar-mentaliteit of iets van 'n koerant in my, al het ek die aristokratiese ideaal van die Dertigers, soos weerspieël in die vroeë nommers van *Standpunte,* tog ook nooit prysgegee nie.

Ek meen 'n enkele literêre tydskrif kán verskillende funksies hê: naas, soos ek reeds gesê het, die publikasie van werk deur gevestigde en beginnende skrywers ook die bekendstelling van nuwe literatuur in die rubriek *Boekbesprekings* en die gereelde lyste van nuwe Afrikaanse boeke.

Ek wil hier ook die gerapporteerde gesprekke met skrywers oor hul werk vermeld, waarop ek besondere prys stel omdat dit die "warmte" van die joernalistieke verwantskap van die tydskrif bewaar. Buite die grense van die Afrikaanse letterkunde het ons altyd aandag gegee aan die Nederlandse literatuur.

Toe Graham Greene in 1973 Suid-Afrika besoek het, kon ons 'n onderhoud met hom publiseer (waarin veel vermeld is wat ons later in *Ways of escape* en *The other man* kon lees).

Ook met vertaalde werk kon die tydskrif 'n diens lewer, nou onlangs nog met 'n oorsetting van *The waste land.* Die uiteenlopende funksies sien ek dus nie as 'n probleem nie.

Vroeër was daar in die *Tydskrif vir Letterkunde* 'n satiriese rubriek deur Ou Grietjie. Ek het wel vermoedens wie Grietjie was . . . Deesdae is dit nie meer daar nie. Het sulke satires vir jou 'n funksie in ons literêre lewe of het die wysheid van die later jare jou daarteen laat besluit?

Ou Grietjie was eintlik 'n spanpoging met verskillende medewerkers; dit was nie altyd ekself nie. Satire het sekerlik sy nut, maar dit word 'n riskante aangeleentheid as jy self redakteur is en nie mense wil vervreem nie. 'n Tydskrifredakteur, in elk geval soos ek dit interpreteer, moet in die huis van sy tydskrif vele woninge skep.

Dit is 'n nogal merkwaardige situasie dat die uitgewerye wat aan die Nasionale Pers verbonde is, nie 'n letterkundige tydskrif uitgee of borg nie, terwyl van die belangrikste nuwe Afrikaanse literatuur wél by hulle verskyn. *Tydskrif vir Letterkunde* word gepubliseer deur 'n uitgewer buite die Nasionale Pers-stal, maar die uitgewerye van die Pers kan die voordeel trek uit skrywers wie se werk vir die eerste keer in

tydskrif verskyn het.
Jy is een van die direkteure van die Nasionale Pers en dus in 'n posisie wat 'n *conjunctio oppositorum* van jou verg. Wat is jou kommentaar hierop en hoe het jy jou uiteenlopende en soms miskien selfs teenstrydige funksies in jou redakteurskap versoen?
Jy moet onthou ek het maar eers betreklik onlangs direkteur van die Nasionale Pers geword. Ek is nie 'n groot bakleier nie . . . Dikwels het die *Tydskrif* as adverteerder vir skrywers van verskillende uitgewerye gedien: skrywers van Perskor, die Nasionale Pers-filiale en HAUM-Literêr.
Dit was 'n baie algemene diens en ons het steeds 'n ongedwonge, totaal onstrategiese verhouding met die uitgewerye. Met my toetrede as direkteur van die Nasionale Pers het dit nooit eens by my opgekom dat hierdie toestand van sake moet verander nie.
Daar was by my nooit die gedagte dat ek iemand of 'n uitgewer bevoordeel nie; dit was 'n diens aan die literatuur as sodanig. Andersom: as boekmens is ek baie bemoedig deur die sterk komponent oor die Afrikaanse en ander letterkundes wat daar nou in *Insig,* een van die organe van die Nasionale Pers, verskyn.
Daarmee doen die Nasionale Pers vir my iets daadwerkliks en belangriks vir die literatuur. Om 'n bietjie verder te gaan: die *Tydskrif* het dit nooit nodig gevind om hom tot een of ander tendensieuse saak te verbind nie. My ideaal van die begin af was om oor die breedste moontlike spektrum te werk. Dikwels is 'n belowende stuk opgeneem, selfs al het dit minder geslaagde elemente bevat.
Hoewel ek, soos ek jou reeds gesê het, die gevoel het dat die *Tydskrif,* naas iets vir 'n baie genuanseerde leserskring, ook iets te bied moet hê vir lesers wat nie heeltemal so krities was nie. En hierdie ideaal van my, hoop ek, is in 'n groot mate verwesenlik.

(Uit *Beeld* 4/9/92)

Jan Scholtemeijer
Horatius se Ars poetica

Inleidend
Quintus Horatius Flaccus (65 tot 8 v.C.) se **Epistula II,3**, of soos dit algemeen bekend staan, die **Ars Poetica** of **De Arte Poetica**, is tussen die jare 19 en 17 v.C. gepubliseer.
Dit is 'n versbrief gerig aan ene Piso (moontlik Gnaeus Calpurnius Piso) en sy twee seuns. Die oudste van die twee seuns was blykbaar ook van plan om poësie te skryf en hierdie brief neem die vorm aan van gemoedelike advies van 'n ouer digter aan 'n jong vriend wat op die drumpel van digterskap staan.
Hoewel die brief nie eintlik veel nuuts bydra tot die destyds bekende en aanvaarde Aristoteliese siening oor poësie en drama nie, het dit spoedig 'n skoolboek geword en ook 'n handboek vir die skryf van poësie, en as sodanig ook groot invloed uitgeoefen op die ontwikkeling van die Wes-Europese letterkunde.
Die brief is in 'n informele, gemoedelike geselstrant geskryf en is ook baie los van struktuur — soos die briefskrywer se gedagtes assosiatief van een tema na die ander spring. Daarom laat dit hom ook in geen vorm of "struktuur" analiseer nie — tot groot frustrasie van vele filoloë — en miskien lê die aantreklikheid van die brief juis daarin.

[Literêre en mitologiese verwysings word ná die vertaling in aantekeninge verklaar]

Verskuns

'n Perdenek aan mensekop — gestel 'n skilder
sou dit wou, en op die saamgestelde lyf
bont vere kol-kol skilder, só dat die liggaam
van 'n vrou, wat beeldskoon aan haar bolyf is,
afskuwelik eindig in 'n liederlike vis —
sou julle, as jul dit aanskou, nog hoegenaamd
jul lag kan hou? Glo my, beste Piso's, 'n boek
waarin koorsdrome, hersenskimme van 'n sieke,
uitgebeeld word, sal soos hierdie skilderasie lyk,
waar kop en voete saam geen artistieke eenheid vorm.
"Maar aan skilders en aan digters was nog altyd
deur die eeue daardie redelike vryheid
toegestaan om te verbeeld net wat hul wou."

Dit weet ons; daarom eis en gun ons aan mekaar
toegeeflikheid, maar darem nie so dat wild en mak
eensklaps byeengebring word en dat slange paar
met voëls of luiperds met skaaplammers nie.

'n Werk wat plegtig en gedrae, in 'n verhewe
styl begin en grootse dade wil verhaal,
daarop word dikwels hier en daar, sodat dit sierlik
op kan val, 'n purperlappie aangenaai:
dan word die heilge woud en altaar van Diana,
'n kabbelende stroompie deur 'n landskap,
rustig en idillies, die Rynrivier,
of selfs 'n reënboog buite konteks breed beskryf.
Dalk het jy talent om lewenstrou sipresse
te kan skilder — watter nut sou dit kon hê
as jy maar net gehuur was om as wygeskenk
'n drenkeling wat uit 'n skeepswrak om sy lewe
swem, te skep? 'n Pottebakker het begin
om gou 'n twee-oorkruik te maak — waarom draai
daar uit sy pottebakkerswiel dan nou 'n fles?

Baie van ons digters, vriende, word mislei,
soms onbewustelik, deur wat ons meen korrek is:
somtyds wil ek my beknop en bondig uitdruk,
maar dan word ek onverstaanbaar kripties;
streef ek na 'n fyn perfekte afwerking,
dan ontbreek die spierkrag en besieling;
grootse dade klink bombasties; speel ek veilig
en vermy die storms, dan raak dit weer prosaïes.
'n Digter wat 'n tema onnatuurlik wil
skakeer, skilder in die woude 'n dolfyn
en wildevarke in die see. Deur vermyding van
een fout skep jy 'n ander erger skeet
as die bedrewenheid en aanvoeling ontbreek.

'n Derderangse beeldhouer, dig by
Aemilius se skool, kan vingernaels
perfek weergee en sag gegolfde lokke
in harde brons verbeeld; sý beeldhouwerk
misluk egter omdat hy nie die kuns verstaan
om artistiek 'n komposisie daar te stel.
As ek self iets te boek wou stel, sou ek,
aantreklik met my swart hare en donker oë,
verkies om met 'n skewe neus te leef,
eerder as om net soos hierdie man te wees.

Julle wat wil skrywe, soek 'n onderwerp
wat by jul aanleg pas. Daarná moet julle lank
en ernstig oorweeg wat julle kan en nié
vermag. 'n Goed gekose tema is 'n bate:
goeie styl en heldere struktuur
sal nie ontbreek as julle na jul aanleg kies.
Die trefkrag, immers, en die skoonheid van struktuur,
as ek my nie misgis, lê daarin dat 'n skrywer
sonder omhaal direk sê wat dadelik
gesê moet word, en om die meeste dinge maar
te reserveer en vir die huidige te laat.
Iemand wat 'n vers wil skryf, moet oordeelkundig
en versigtig in die plasing van sy woorde
weet wat om te kies en wat om te vermy.

As jy met vindingryke koppeling
'n ou bekende woord 'n gawe nuwe klank
kan gee, dan druk jy jou uitstekend uit.
En as dit soms tog nodig blyk om dinge
wat nog nooit gesê is nie, met splinternuwe
woorde weer te gee, om dinge ongehoord
vir die argaïese Cethégi, te verwoord
en in die taal te giet, sal daardie vryheid,
mits beskeie aangewend, aan jou gegun word.
Nuwe woorde, nuutgeskep, en met oorleg
uit Griekse bronne oorgeneem, sal beslis
erkenning kry. Waarom dan sou 'n Romein
aan Plautus en Caecílius 'n vryheid gun
wat hy Vergílius en Várius ontsê?
Waarom dit my misgun as ek dit kan vermag,
wanneer vergange die taalgebruik van Cato
en van Ennius ons moedertaal verryk het,
toe hul vir nuwe wedervaringe gepaste
woorde nuut geskep het? Dit was eens toegelaat
en dit sal altyd ook so wees om ou gemunte
woorde met 'n nuwe stempel oor te slaan.

Soos woude met die voortgang van die jaar verander
wanneer die oudste blare val, so is ook
die ou geslag van woorde aan vergetelheid
gebonde: en soos dit met mense gaan, floreer
en bloei dan nuutgeskepte woorde in hul plek.
Ons en wat aan ons behoort is uitgelewer
aan die dood. Of dit nou 'n koningstaak is

waar die see diep in die land in vasgekeer is
om skepe teen die stormwind te beskut; of dit
'n moeras is, eeue lank onproduktief,
en slegs geskik vir bote, wat nou drooggelê
die harde ploegskaar voel en stede rondom voed;
of dit 'n rivier is wie se loop, ongunstig
vir gesaaides, na 'n beter koers verlê is —
dis alles werk van sterwelinge wat tot niet
sal gaan. Meer nog sal die aansien en die invloed
van die spreektaal ook nie lewend bly bestaan.
Baie woorde, lank in onbruik, sal herleef,
en terme wat nou nog in ere is, sal weer
verlore gaan as die gebruik wat deurslag gee
en ook wet en norm van spraak is, dit gedoog.

Hoe om geskiedenis van konings en vorstelike
heldedade in regte versmaat neer te skryf,
dit het Homérus ons geleer. Aanvanklik is
elegiese koeplette slegs vir klaagsange
gebruik. Later is ook wydingsepigramme,
dankbetuigings vir verhoorde smeekgebede,
in hierdie versmaat neergeskryf. Watter digter
eerste was om kleiner elegieë aan die lig
te bring, daaroor stry geleerdes nou nog steeds.
Archílochus is met die jambe toegerus
om heel gepas in geesvervoering aan sy drifte
uiting te kan gee. Komedie en tragedie
het ook later hierdie versmaat aangewend
omdat dit so geskik was vir die dialoog,
geskep vir handeling en duidelik gehoor
kan word bo die geroesemoes van 'n gehoor.
Liriekmate, met fluite begelei, is deur
die Muse ons geskenk om gode te besing
en godeseuns, ook 'n bokskrytkampioen,
'n wenner in die perderen, die liefdeskwellings
van die jeug en drinkliedjies, bevrydend vry.
As ek onhandig is, of bloot maar net onkundig,
om die neergelegde kanons van die digterlike
werk te kan hanteer, waarom sal die mense
my dan nog 'n digter noem? Waarom sou ek,
liewers as om hierdie reëls te leer, uit valse
skaamgevoel verkies om maar onkundig voort te leef?

Komedie wil nie 'n tragedieversmaat
weergegee word nie; die eetmaal van Thyéstes

ag dit ook benede hom om soos 'n komedie
in alledaagse spreektaal opgevoer te word.
Laat elke vorm van poësie dus by die kanon
wat hom reg van meet af toegeken is, bly.
Soms, egter, verhef komedie wel sy stem,
soos wanneer Chremes in sy woede tier.
So, in die tragedies, treursoms Péleus,
ook Télephus in alledaagse taal, vergeet dan
van geswolle styl en ellelange woorde,
juis as hulle, arm en uit hul land verban,
hul daaroor sorge maak dat die gehoor
hul klagtes werklik sal ter harte neem.

Dis nie genoeg dat 'n gedig slegs mooi is nie;
dit moet ook roerend wees en die gemoed van lesers
mee kan voer na waarheen dit bedoel was met die skryf.
Soos mense saam lag met die laggendes, so huil
hul mee met huilendes. As jy wil hê dat ek
moet huil, dan moet jy self ook eers die pyn ervaar.
Slegs dan sal julle smart, Péleus en Télephus
my ook raak. As jy jou rol maar so-so speel
dan gaan ek seker aan die slaap raak, of dalk lag.
By droewe woorde pas 'n droewige gelaat,
by woede pas 'n frons, by uitgelate spel
'n vrolike gesig, gestrengheid by die erns.
Ons aard skep voor ons praat al ons emosies
na gelang van ons ervaring. Dit maak ons bly,
dryf ons tot woede of dit fel ons op die grond
deur sware smart en bring ons in die noute.
Daarná kom ons gemoedstoestand tot uit in taal.
As die woorde van 'n spreker met sy lot nie rym,
gaan die gehoor, die kundiges en ook naïewes,
skater van die lag. Dit maak ook groot verskil
wie aan die woord is, god of held, 'n man in rype
ouderdom of in die gloed van volle jeug,
'n vooraanstaande vrou of flukse kindermeid,
'n handelreisiger of kleinboer op sy plasie,
'n Kolger of Assiriër, gebore Theber
of 'n Argiër. Boots elkeen na soos jy
hom ken en bly getrou aan elk se eie aard.
As jy as skrywer dalk Achílles wil verbeeld,
laat hom dan onvermoeid wees en opvlieënd,
en onverbiddelik en vuriglik beweer
dat wette nie vir hom gemaak is nie —

'n man wat alles met sy wapens wil vermag.
Laat Medéa woes wees, ongetem, en Ino
tranerig, Ixíon troueloos, en Io
in 'n dwaal, Oréstes vol van smart en rou.
As jy 'n drama self wil skep en nie wil steun
op voorgangers, en ook karakters van jou eie,
nuut, oorspronklik, sal jy noukeurig sorg moet dra
dat hulle altyd aan hul eie aard getrou bly
reg van die begin af tot die einde van die drama.

Om gemeengoed treffend voor te stel, is moeilik.
As beginner sal jy nogtans beter vaar
as jy die Iliasgedig dramatiseer
en nie as eerste poging nuwe stof aanpak.
Jy sal tog jou eie stempel af kan druk
op algemene stof as jy die goedkoop paadjies,
lankal snuifgetrap, vermy en sorg dra dat
jy nie as blote woord-vir-woord vertaler optree nie.
Pasop dat jy nie as 'n blote na-aper
dalk in 'n slaggat val waaruit jou eie eergevoel
of genrereëls jou nie gaan laat ontkom nie.
Dan sal jy nie begin soos eens 'n siklusskrywer:
"Ek gaan die lot besing van Príamus en van 'n
beroemde oorlog." Wat gaan so 'n grootmond lewer
om teen so 'n mondvol op te weeg? Die berge sal
in barensnood wees en maar net 'n muisie baar.
Hoeveel beter gaan dié man nie vaar wat
niks oormoedigs aanpak nie en eerder sê:
"Leer my, Muse, van die man wat destyds
na die val van Troje baie volksgewoontes
self leer ken het en ook vele stede self
besoek het." Hy sal nie na so 'n helder vonk
'n dowwe rookdamp lewer nie, maar eerder uit
'n neweldamp 'n helder lig laat vlam waaruit
hy wondere sal optower: Antíphates
en Scylla, en saam met die Sikloop, Charýbdis;
Die terugkeer van Diomédes sal hy nie doer
begin by die begrafnis van Meléager nie,
die Trojaanse oorlog ook nie op gaan diep
by Hélena en by die dubbeldooier nie.
Sy verhaal yl altyd op die man af voort;
hy voer ook sy gehoor mee midde in die tema
en hy veronderstel hul ken die agtergrond.
As hy twyfel of hy wel gaan slaag
om ou bekende stof briljant en boeiend

weer te gee, sal hy dit liewer laat.
Hy versin, die waarheid meng hy met die fiksie,
hy skep 'n eenheidsbeeld, begin en einde
dissoneer nie met die middel nie.

Jy moet jou oor ook altyd oophou vir wat ek
en die publiek wil hê: verlang jy 'n gehoor
wat sit tot aan die einde, totdat die kantor roep
om 'n applous, moet jy noukeurig let
op elke leeftyd se besonderhede,
moet jy gepaste uiting gee aan elke gril,
die wispelturigheid van elke lewensfase.
'n Kind, mooi bekkig al en vas op sy twee voete,
speel graag met maters; hy is gou om kwaad te word
en net so gou weer goed; sy buie wissel met die uur.
'n Melkbaard knaap, uiteindelik uit die skool,
vind sy plesier in perde, honde en die sportveld.
Hy's nog soos sagte was, maklik vormbaar tot die kwaad,
in opstand teen gesag, verspeel sy tyd en mors met geld,
leef kop bo in die wolke, verlang na alles vuriglik,
verloor dan al sy interesse net so gou.
Soos hy ouer word, kom daar 'n kentering:
as jongman streef hy na 'n inkomste,
vennootskappe, sy loopbaan word nou een en al.
Hy raak ook nou versigtig om nie dinge aan te
vang wat later moeilik gaan verander word.
Met die ouderdom saam kom ook moeilikhede:
die een ou man die maak nog bymekaar maar is
te bang of dalk te suinig om dit te gebruik,
die ander een bestuur sy sake voetjie-voetjie,
stel graag uit en wanhoop aan die toekoms,
hy's traag om op te tree en angstig oor wat gaan gebeur;
hy's moeilik, iesegrimmig, het sy mond vol
oor die goeie oue tyd toe hy nog jonk was,
skud besorgd sy kop oor die moderne jeug.
Soos die jare kom, bring hul gebreke mee,
en soos hul gaan, ontneem hul vele dinge.
Let dus op hoe jy jou rolverdeling doen:
dat 'n jongman nie die rol van ouman speel nie
en 'n seun nie die van 'n volwassene nie.
Ons moet altyd bly by wat kenmerkend is
en ook presies inpas by elke lewensfase.

In 'n drama word nie elke handeling
op die verhoog gespeel nie; van sommiges

word slegs vertel. Maar dit wat die gehoor
slegs hoor, maak minder indruk op die oop gemoed
as dit wat voor hul niksontsiende oog afspeel
en waarmee toeskouers hul maklik vereenselwig.

Pasop dat jy nie dinge op die planke bring
wat eintlik nie daar hoort nie; baie dinge
moet jy liefs deur ooggetuies laat vertel:
Medéa moenie in teenwoordigheid van die gehoor
haar kinders slag en goddelose Atreus
nie openlik 'n mens se ingewande kook nie;
Procne moenie in 'n voël verander nie,
en Cadmus ook nie in 'n slang op die verhoog nie;
want wat jy só voorstel, is ongeloofbaar
en dit gaan by toeskouers net afkeer wek.

Vyf bedrywe moet 'n drama hê, nie meer
en ook nie minder nie. Vermy ook liefs
die tussenbeidetrede van 'n god, tensy
jy so 'n situasie skep wat goddelike
ingrepe vereis. 'n Vierde sprekende
akteur hoort ook nie op die planke nie.
Die koor moet 'n aktiewe rol hê om te speel,
dié van akteur, en nie net tussen die bedrywe
onvanpas en buite konteks optree nie.
Die goeie burgers moet hy steun en vriendelik
van raad bedien, opstandelinge tem
en die wat bang is dat hul dalk oortree,
liefdevol bejeën, beskeie maaltye
aanprys en ook die heilsame geregtigheid
en wette, en vrede met die stadspoort oop.
Geheime aan hom toevertrou verklap hy nie,
maar bid en smeek die gode dat die voorspoed daal
op die rampspoediges en ongeluk oor trotsaards.

Gebruik die fluit beskeie — nie soos deesdae
die geelkopergebande mededingers vir trompette,
maar yl van klank, eenvoudig en met weinig drukke,
om die koor te begelei en ook die halfvol
ouditorium waar slegs 'n klein gehoor,
netjies, ingetoë en eerbiedig
saamgekom het, met sy klank te vul.

Sedert Rome as oorwinnaar sy gebied
begin vergroot het en sy stede al hoe groter

uitgebrei het, sedert Génius nou midde in
die dag en onbeskroomd op feesdae met wyn
versoen is, het by versmaat en by melodieë
ook 'n groter bandeloosheid ingetree.
Hoe kon standaarde staande bly by so 'n bare
spul, die plattelanders op vakansie saam met
stedelinge, die adel en gepeupel deurmekaar?

By die stoere eenvoud van hul kuns het fluitspelers
nou steurende bewegings en uitspattigheid gevoeg:
nou dwaal hul heen-en-weer oor die verhoog, geklee
in purpermantels. Selfs die gestrenge viersnaarlier
het nou 'n elfsnaar ding geword en smaaklose
welsprekendheid het meegebring 'n spreekstyl aan
die lewe vreemd; selfs die gedagte-inhoud, vol
spitsvondighede en voorspellings, het obskuur
geword net soos die Delphiese orakelspreuke.

Die tragikus wat flus nog meegeding het om
'n waardelose bok, bring in die Saterspel
wat volg sy boerse saters kaal op die verhoog
en poog om streng en met behoud van waardigheid
'n grap te maak, maar net om die gehoor wat klaar
geoffer het, nou dronk en uitgelate is,
met hierdie nuwigheid as lokmiddel nog langer
in hul plek te hou. Maar dit sal beter pas
as hy sy skaterende saters en spitsvondighede
vir die gehoor aanneemlik maak, die erns omskep
in luimigheid, sonder om dieselfde god of
held wat netnou nog op die verhoog gesien is
in 'n koninklike goud- en purperkleed
na donker krotte oor te plaas en dan vir hul
platvloerse woorde in die mond te lê, of met
behoud van al hul statigheid, niksseggendhede
te laat sê. 'n Tragedieheld proes netso
onvanpas op die verhoog verspotte versies
uit as wat 'n vooraanstaande dame op 'n
feesdag tussen skaamtelose saters skaam
en ongemaklik voorgeskrewe danspassies uitvoer.

As saterskrywer, Piso's, sal ek nie tevrede
wees om net prosaïese en doodgewone
woorde te gebruik nie; andersyds sal ek
ook nie die toonaard van tragedie só

verander dat daar geen verskil meer is
as Davus praat, of suggestiewe Pýthias,
die ouman Simo wat verkul is met sy geld,
en of dit andersyds Silénus is, die lyfwag
en die dienaar van sy goddelike vader.

Ek sou self 'n digwerk skep, gebaseer op die
bekende, sodat dit bereikbaar lyk vir elke
een wat dit wil onderneem. Maar as hy sou,
dit nogtans nie bereik ten spyte van sy sweet
en harde inspanning. Soveel kan deur blote
vindingryke koppeling vermag word, soveel
aansien kan by doodgewone woorde kom.

Na my beskeie mening moet die satergeeste
uit die woude nie soos kinders maak wat in
die strate opgegroei het, egte stadsbewoners
nie, en ook nie jeugdig ongeïnhibeerde
versies maak en liederlike woorde besig nie.
Vooraanstaande mense gaan dan, anders as
die kopers van gebraaide ertjies en kastaiings,
aanstoot daaraan neem en dit nie met gelatenheid
aanvaar en dalk selfs met 'n prys beloon nie.

'n Lang sillabe wat gevolg word deur 'n korte
heet 'n jambe: 'n vlugge voet, en daarom is
dit ook 'n trimeter genoem, hoewel dit van
begin tot aan die einde net 'n enkel vers,
sesvoetig, is, met elke voet presies dieselfde.
Nie lank gelede nie het hierdie jambe, om
'n bietjie traer en ook swaarder op die oor
te val, wettiglik die toegewing gemaak
om swaarder spondeë ook op te neem, maar darem nie
in die tweede en die vierde versvoet nie —
so vriendelik was dit nie. In Accius se welbekende
trimeters, kom hierdie jambe selde voor;
maar dit lê die klag van haastigheid
of slordigheid, of skandelike onkunde
van die tegniek, die werk van Ennius, swaarwigtig,
en vir die verhoog geskryf, ten laste.

Nie elke kritikus sien swak gemodelleerde
verse raak nie, en aan die Romeine is
tot nou toe onverdiende toegewings gemaak.

Sou ek om daardie rede maar fouteer en skrywe
nes ek wil? Of sou ek reken dat my foute
opgemerk gaan word en daarom heel versigtig
binne die vergunning bly? Dan het ek darem
kritiek vermy, maar het ek dan al lof verdien?
Daarom moet jul julle deeglik in die Griekse
voorbeelde verdiep. Julle voorouers
het immers lof en groot bewondering gehad
vir Plautus se spitsvondighede en sy prosodie —
wat beide aangaan, te toegeeflik, om nie te sê
onkundig. Maar ek en julle weet darem hoe
om onderskeid te maak tussen 'n verfynde
en 'n blote boerse segging, en deur fyn
te luister en ook met ons vingers maat te hou,
ken ons uit ervaring al die juiste klank.

Dit word beweer dat Thespis die tragedie ingevoer het,
die genre van Caména, wat toe nog onbekend was,
en dat hy met waens van plek tot plek gereis het
en dat akteurs, met hul gesigte rooigesmeer met wynmoer
hierdie stukke voorgedra en opgevoer het.
Na hom het Aéschylus gekom, die uitvinder
van maskers en fatsoenlike kostuums,
en ook van 'n verhoog, met planke opgebou.
Van hom het ons verhewe styl geleer,
en om te pronk met gepolfyde dramastewels.
Daarná volg Ou Komedie, ook nie sonder lof,
maar vryheid het tot bandeloosheid oorgegaan,
en dit moes met 'n wet beheer word. Hierdie wet
het skandelik die koor die swye opgelê
en hom die reg ontneem om iemand nog te kritiseer.

Ons digters het ook niks onaangedurf gelaat nie
en nogal taamlik roem verwerf, selfs ook toe hulle
dit gewaag het om die Griekse voorbeelde
die rug te keer en eg inheemse temas vir
hul tragedies en komedies aangepak het.
En Latium se roem in moed en oorlogsdade
sou vandag nie groter as in literêre
werk gewees het as ons digters almal nie
teen die tydrowendheid en inspanning van fyn
afwerking opgesien het nie. Pompílius
se nagslag, onderwerp daarom aan skerp
kritiek 'n vers wat nie vir dae lank, met veel

korreksies, ja, selfs tot tienmaal oorgeskryf,
die toets van kortgeknipte vingernaels kan slaag nie.
Demókritus het mos geglo dat aangebore aanleg
meer sukses behaal as die vermaledyde reëls
van die tegniek, en daarom het hy ook die sober
rasionele digters van die Hélikon geweer.
Daarom is daar nou 'n groot klomp digters wat nie
moeite doen om naels te knip of baard te skeer nie.
Hul vermy die openbare baddens en hul sonder
hulle af en glo dat hul die naam en titel
van 'n digter sal verwerf as hul hul koppe,
wat nie eers by drie Antícyras genees kan word nie,
net nie aan Lícinus die barbier sal toevertrou nie.
O, ek is 'n dwaas wat as dit lente word
nog my purgasie drink: andersins sal niemand
beter dig as ek nie. Maar niks is só belangrik nie.
Ek sal die rol van slypsteen vul, 'n slypsteen
wat self niks kan sny nie, maar wat yster slyp
en bruikbaar maak. Terwyl ek self niks dig nie
sal ek ander digters in hul plig en take
onderrig: waar hul hul stof vandaan kan kry,
en wat 'n digter vorm en voed, wat paslik is,
en wat nié, en waarheen toewyding en dwaling lei.

Kennis is die grondslag en die bron van styl.
Die Sokratiese geskrifte sal in staat wees
om aan jou die stof te bied en woorde sal
spontaan volg op die aangebode stof. Iemand
wat geleer het wat hy aan sy vaderland
en aan sy vriende skuldig is, watter liefde
aan sy ouers, broers en gasvriende betoon
moet word, wat die pligte is van 'n senator
en 'n regter, wat verwag word van 'n veldheer
wat verplaas is na die oorlogsfront, hy
sal sekerlik die regte eienskappe ken
wat paslik is by die karakters wat hy skep.
My raad aan elke ingewyde nabootser
sal wees om vir homself 'n ideaal van lewe
en van sedes voor te hou en uit dié bron
sy lewenstroue dialoog te put.
'n Drama met net hier en daar 'n hoogtepunt,
maar tog met mooi karakterbeelding, sonder smuk,
swaarwigtigheid en afgeronde styl, verskaf

soms meer genot aan die publiek en boei hul meer
as woordrykheid en sangerige beuselagtighede.

Die Muse het aan Grieke die talent geskenk,
aan Grieke juis, van afgeronde, artistieke
styl, en roem is hulle hoogste ideaal.
Romeinse kinders leer om lang berekenings
te maak en breukdele na persentasies te herlei.
Laat die seuntjie van Albínus antwoord: "Sê my,
as 'n twaalfde afgetrek word van vyf twaalfdes,
hoeveel bly dan oor? Kom, kom, jy moes al klaar
geantwoord het." "Een derde." "Mooi so! Jy sal eendag
self jou sake kan bestuur. Tel nou daar
een twaalfde by, hoeveel het jy dan?" "'n Halwe".
Of hoop ons maar, dat wanneer hierdie hebsug en
bekommernis oor geld eers eenmaal die gemoed
deurtrek het, dat daar dan nog poësie geskep
gaan word wat werd is om bewaar te word, bestryk
met sederolie en in klein sipreshoutbussies?

Digters wil genot verskaf of nuttig wees,
of wil terselfdertyd nut én genot verskaf.
As jy iets wil onderrig, wees tog net bondig
sodat 'n ontvanklike gemoed dit kort en kragtig
kan verneem en onvervals bewaar; wat te veel
gesê is, loop net uit 'n oorvol hart uit oor.

As jy iets ter wille van vermaak versin,
moet dit so na as moontlik aan die waarheid wees;
moenie verwag dat wat jy ookal wil, geglo
moet word nie. Moet byvoorbeeld nie 'n kind wat deur
'n heks verorber is, nou lewend uit haar buik
te voorskyn bring nie. Die ouer garde gaan die dinge
wat met hul ervaring bots, uitjou; die jongeres
sal ook jou ernstige verse ignoreer.
'n Digter wat in een gedig genot en nut
byeen kan bring, gaan beide oud en jonk bereik
en gaan sy lesers tegelyk vermaak en onderrig.
So 'n boek gaan vir die handelaars winsgewend
wees, gaan selfs oorsee bemark word en die
lewensduur van 'n bekende digter ook verleng.

Daar is darem foute wat ek graag sou wou verskoon.
'n Snaar gee immers ook nie elke keer die juiste

klank wat hand en gees verlang nie; baie dikwels
lewer dit 'n hoë noot wanneer die musikant
'n lae wou gehad het. 'n Boog tref ook nie altyd
elke teiken waarna dit gemik word nie.
Wanneer daar baie deugde is in 'n gedig,
gaan ek nie aanstoot neem as hier en daar 'n glips,
deur onversigtigheid veroorsaak, is, of waar
die menslike natuur nie op bedag was nie.
Maar, netsoos 'n kopiïs wat elke keer
dieselfde foute maak, hoewel hy reeds vermaan is,
nie verskoon word nie, en soos 'n siterspeler
uitgelag word as hy telkens weer dieselfde
noot verkeerd uitbring, so word die berugte
Choérilus vir my, wat self ook foute maak:
ek lag verbaas as hy iets twee- of driekeer reg
kan kry. Maar aan die ander kant raak ek ontsteld
wanneer die groot Homerus soms indut.
En tog is dit mos logies dat die konsentrasie
in 'n lang gedig van tyd tot tyd verslap.

'n Gedig is nes 'n skildery: een gryp jou
aan as jy heel naby daaraan staan, 'n ander
moet jy liefs van verder weg betrag. Die een
kom tot sy reg in dowwe lig, 'n ander een
vrees nie die skerp beoordeling van kritici
en wil liefs onder helder lig beskou word. Die een
spreek jou oombliklik een keer aan, 'n ander weer
verskaf genot selfs as jy tien keer daarna kyk.

Jy, die oudste van twee seuns, hoewel jy klaar
gevorm is deur jou vader se vermaninge
en uit jou eie ook die regte ken, neem nogtans
hierdie uitspraak en onthou dit: die middelmatige
is dikwels tog aanvaarbaar: 'n middelmatige
geleerde in die reg en advokaat het nie
die deug van die welsprekende Messálla nie,
hy weet ook nie soveel as wat Cascéllius Aulus
weet nie, maar hy het tog wel sy waarde.
'n Digter egter wat maar middelmatig is
word nie geveel deur mense, of deur gode,
of deur handelaars in boeke nie.

Soos dissonante agtergrondmusiek
en klonterige sous, papawersaad

by swak gehalte heuning 'n lekker maaltyd
kan bederf wat net sowel daarsonder
ook geniet kon word, net so stel 'n vers,
geskrywe en beplan vir die verryking
van die mensegees, sy lesers mos teleur
as dit nie aan die hoogste eis voldoen nie.
Iemand wat nie weet hoe om te speel nie,
neem nie aan 'n wedstryd deel nie; en iemand
wat ook nooit geleer het om 'n bal of diskus
of 'n hoepel te hanteer nie, sit maar liewers uit
en gee nie aan die volgepakte stadion
geleentheid om hom vry-uit te lag nie.
Iemand egter wat niks weet van digkuns nie,
die waag dit tog om verse saam te flans.
Waarom dan nie? Hy is mos vry, en ook 'n burger,
welgesteld daarby en onbesproke van karakter.

Jy moet liewers glad niks sê of doen
as jy nie van Minerva hulp kan kry nie.
Laat dit jou motto wees, jou ingesteldheid:
as jy ooit iets skrywe, laat dit Maecus
eers ter ore kom, dan jou pa en my.
Bêre dan die manuskrip vir agt jaar lank;
solank jy dit nie uitgee nie,
kan jy dit altyd nog vernietig;
as jy dit eers gepubliseer het,
kan dit nie meer ongedaan gemaak word nie.

Orpheus, geïnspireerde digter-sanger,
het primitiewe bosbewoners afgeraai
van jag en onverfynde voedsel; daarom word
beweer dat hy verwoede tiers en leeus kon tem.
Van Amphíon, grondlegger van Thebe,
word vertel dat hy met siterspel
en sy betowerende sang selfs rotse
kon beweeg en bring waarheen hy wou.

Die wysheid en die insig het tog eens bestaan
om openbare sake van private te kan
onderskei, en heilige van die profane,
om promiskne omgang te verbied
en voorskrifte aan eggenotes ook te gee,
om dorpe uit te lê en wette te graveer
op houtpanele sodat almal dit kon lees.

Sodoende het roem en eer die goddelike
boodskappers en hul gedigte toegekom.
Later het die groot Homérus en Tyrtaéus
met hul verse mans tot oorlog aangevuur.
Orakelspreuke is in versvorm uitgespreek,
en lewenslesse so aan mense voorgehou.
In die koninklike howe het die Muses
deur hul gawes invloed vir hul gunstelinge
voorberei. As afsluiting na harde werk
is toe dramatiese opvoerings uitgedink.
Dit alles sit ek hier vir jou uiteen
sodat die Muse van die lier en ook Apollo
nooit vir jou 'n rede tot verleentheid word nie.

Kom 'n prysenswaardige gedig tot stand
deur aangebore aanleg, of bloot net deur tegniek?
Dit bly nog steeds 'n vraagstuk. My eie mening is
dat arbeid sonder goddelike inspirasie
ewemin vermag as aanleg sonder meer.
Die twee is van mekaar afhanklik en sukses
berus op wedersydse wisselwerking.
'n Atleet wat graag 'n kampioen wil word
het reeds van jongs af veel verduur en hard gewerk,
hy het gesweet en koud gekry, homself weerhou
van liefde en van wyn. 'n Fluitspeler
wat optree by die erespele van Apollo,
het vooraf klaar geleer met harde dissipline.
Maar vir 'n digter is dit deesdaags mos genoeg
om net te sê: "Ek skep 'n wonderlike vers,
te duiwel met die res. Vir my is dit 'n skande
om nie by te bly en eerlik te erken
dat ek nie weet wat ek geleer het nie."
Netsoos 'n afslaer sy klante aanmoedig
om van sy ware aan te koop, so dring hierdie
digter, skatryk sakeman en grondbesitter,
by vleiers aan om in sy verse te belê.
Maar as dit waar is dat hy so vermoënd is
dat hy rojaal sy gaste kan onthaal,
dat hy bereid is om selfs borg te staan
vir 'n arme drommel sonder selfrespek,
en om hom sonder teenprestasie los te pleit
as hy verstrik raak in 'n hofgeding,
sal ek verbaas wees as die selftevrede vent
sy ware vriende van die valses uit kan ken.

As jy aan iemand 'n geskenk gegee het,
of dalk van plan is om dit nog te doen,
moet dan nie sy hart verbly met verse
wat jy self geskryf het nie. Al wat hy
gaan sê, is: "Bravo! Pragtig! Knap gedaan!"
Hy sal verstom staan oor jou werk, verruklik
rondtrippel en selfs 'n traantjie wegpink
uit sy simpatieke oog. 'n Huigelaar
is immers veel meer aangedaan as eerlike
bewonderaars — netsoos gehuurde roubeklaers
altyd baie harder snik by 'n begrafnis
as dié wat die verlies van harte voel.
Dit word beweer dat konings, wanneer hulle
vas wil stel of iemand hulle vriendskap
waardig is, so 'n man op wyn onthaal
en hom dan smoordronk maak. As jy 'n digter is
sal jy nie maklik om die bos gelei kan word
deur wolwe wat in skaapklere geklee is nie.

As jy jou verse aan Quintílius sou voordra,
sou hy jou vra om dít eers reg te maak,
en dát ook asseblief. En sou jy dan beweer
dat jy dit nie kan doen nie, dit reeds al
twee of drie keer tevergeefs probeer het,
dan sou hy aanraai dat jy liewers maar
die swak gevormde verse uitwis en van
voor af weer probeer. Maar as jy verkies
om die gebreke te verdedig eerder as
om hulle reg te maak, gaan hy geen tyd of woorde
meer op jou verkwis om te verhoed dat jy
jou werk se enigste bewonderaar gaan wees.
'n Bekwame man, wat ook verstandig is,
gaan lomp gedigte kritiseer en fout vind met
onafgewerkte verse; deur slordiges gaan hy
'n pikswart inkstreep trek, pretensieuse opsmuk
drasties terugsnoei en jou dwing om lig te werp
op duistere idees; oor dubbelsinnighede
gaan hy redekawel en ook duidelik aandui
wat verbeter sal moet word. Hy sal 'n ware
Aristárchus word en nooit sê by homself:
"waarom sal ek aan 'n vriend oor nietighede
aanstoot gee?" Hierdie einste nietighede
gaan veroorsaak dat hy orals uitgelag word
en dit gaan sy reputasie skaad. So 'n man

gaan, nes een wat geteister word deur brandsiek
of deur geelsug, of deur 'n fanatieke dwaling,
of wat gepla is met die maan, vermy word deur
verstandiges en ook beskou word as waansinnig.

Kinders treiter hom en loop hom oneerbiedig
agterna. Terwyl hy kop bo in die wolke
sy verse loop en uitkraam, struikel hy en val,
net soos 'n mereljagter wat nie oplet waar
hy loop, dalk ook nog in 'n put of in 'n sloot.
Dan roep hy luid om hulp: "Help, burgers, help!"
maar niemand erg hom daaraan om hom uit te help.
Sou daar tog nog iemand wees wat wel omgee
en wat vir hom 'n tou laat sak, dan wonder ek
"Hoe weet jy of die vent nie dalk aspris,
met voorbedagte rade, ingespring het nie
en glad nie hulp wil hê?" Dan sal ek hom vertel
van die digter van Sicilië se dood:
Empédocles wat graag beskou wou word as god,
onsterflik ook, en wat toe ewe koelkomkommer
in die vulkaankrater van Etna ingespring het.
Laat digters toe om maar te sterwe as hulle wil.
Hy wat hulp verleen aan wie nie hulp wil hê,
tree ook maar op net soos 'n moordenaar.
Na eenmaal sal hy daardie plan ook nie laat vaar nie,
hy sal ook nie, as hy gered word, weer 'n mens word
en sy sug na 'n sensasiedood laat vaar nie.
Dis ook nie duidelik waarom hy eintlik dig nie.
Het hy op sy pa se as gepis,
of ongereinig 'n vervloekte plek betree?
Hy's mal, en soos 'n beer wat reggekry het
om sy hok se traliewerk te breek,
vervolg dié voordraer meedoënloos
die leek sowel as ingeligte. Die arme kêrel
wat hy beetgekry het, klou hy vas
en maak hom dood met sy gelesery.
Hy's nes 'n bloedsuier wat nie die vel gaan los
voordat hy dikgesuip is aan sy prooi se bloed nie.

Aantekeninge

Aemilius In antieke stede waar strate nie name gehad het nie en geboue nie nommers nie, het plekaanduiding geskied deur verwysing na bekende geboue of ander bekende bakens. Aemilius se skool was 'n gladiatoreskool naby die Circus Maximus — dit is waar hierdie beeldhouer sy ateljee gehad het.

Accius Lucius Accius (170 tot c. 90 v.C.), Rome se beroemdste tragedieskrywer, veral beroemd, by die Romeine in elk geval, vir sy kragtige, verhewe en klankryke styl. Hy was by *'latere Romeinse retore veral bewonder vir sy gebruik van alliterasie, paranomasia, woord*spel, antitese en vir neologismes. Hy was baie invloedryk in sy eie tyd en het 'n baie belangrike rol gespeel in die ontwikkeling van die Latynse literatuur.

Achilles Die held van Homerus se *Ilias,* 'n man wat by almal respek afgedwing het, maar veral bekend was vir sy woeste en onbeheerste woedebuie waartydens hy dan geen resek vir mens of god gehad het nie.

Aeschylus Die groot Griekse tragediedigter (525–456 v.C.), algemeen beskou as die vader van die Griekse tragedie. Hy was die outeur van 90 teaterstukke (Saterspele ingesluit), waarvan sewe vir ons behoue gebly het: *Supplices, Persae, Septem contra Thebas,* en die *Oresteia*-trilogie, *Agamemnon, Choephoroe,* en *Eumenides.*

Albinus 'n Fiktiewe, tipies-Romeinse naam.

Amphion en sy tweelingbroer, *Zethus,* die seuns van *Antiope* en *Zeus,* was die mitologiese stigters van die stad *Thebe.* Nadat hulle by geboorte deur hulle moeder verlaat is, is hulle deur 'n skaapwagter gevind en deur hom grootgemaak. *Amphion* het by *Hermes* 'n harp as geskenk gekry en hy het 'n wonderlike musikant geword. Toe hulle die stad *Thebe* gebou het, het *Amphion* die rotse waarmee hulle die mure opgerig het, met sy harpspel betower en so nadergesleep.

Anticyra 'n Hawestad in Phocis in sentraal-Griekeland, veral bekend vir die medisinale plant *elleborus* (nieskruid) wat in die antieke tye algemeen aangewend is as geneesmiddel vir enige vorm van geestesversteurdheid. *Anticyra* het daarom ook 'n plek geword waarheen geestesversteurdes gestuur is vir genesing.

Antiphates Die wrede koning van die kannibalistiese stam, die Laestrigoniërs van wie in Homerus, *Odusseia x,* vertel word.

Apollo Die Griekse god, in die beeldende kuns altyd voorgestel as die toonbeeld van jeugdige manlike skoonheid. Onder sy beskerming was veral musiek, boogskiet, profesie, medisyne en die versorging van veekuddes. Hy is dikwels in verband gebring met die hoër vorms van beskawing, het wetskodes goedgekeur en hoë morele en godsdienstige beginsels bevorder. Sy vernaamste en bekendste tempel was seker dié by Delphi.

Archilochus Die beroemde Griekse digter uit Paros, wat gedurende die 7de eeu v.C. geleef het. Hy het veral beroemdheid verwerf as jambiese digter, maar het ook elegieë en himnes geskrywe. Hy is beskou as 'n belangrike vernuwer in die gebruik van veral metrum, maar ook in taalgebruik en die temas van sy poësie.

Aristarchus van Samotracië (c. 127 tot 145 v.C.), die hoof van die biblioteek in Alexandrië vanaf ongeveer 153 tot 145 v.C. Hy word algemeen beskou as die grondlegger van wetenskaplike geleerdheid. Hy was die outeur van kritiese teksuitgawes van en kommentare op die werke van Homerus, Hesiodus, Alcaeus, Anacreon en Pindarus. Daarbenewens het hy verskeie werke geskrywe oor taalkunde, etimologie, ortografie, literêre kritiek en tekskritiek. Aristarchus is allerweë beskou as dié voorbeeld van 'n afgeronde en volledige literêre kritikus.

Atreus In die Griekse mitologie die seun van Pelops en Hippodamia, die jonger broer van *Thuestes.* Die twee broers het hulle hele lewe in vyandskap met mekaar gelewe, 'n vyandskap wat spruit uit 'n vloek wat Pelops oor hulle uitgespreek het nadat hulle met hulle ma saamgesweer en hulle halfbroer Chrysippus vermoor het. Hulle is verban en het hulle toevlug in Micene geneem, waar Atreus later koning geword het. Omdat Thyestes 'n verhouding met sy vrou gehad het, het Atreus hom uit die land verband. Hy het hom egter later teruggeroep. Hy het Thyestes se drie seuns in die geheim doodgemaak, hulle liggame in stukke gesny en

gaargemaak en dit aan Thyestes voorgesit tydens 'n feesmaal. Na die maaltyd het hy die kinders se koppe aan Thyestes getoon en so die aard van die maaltyd bekend gemaak. Thyestes het in afgryse weggvlug.

Cato Marcus Porcius Cato (234 tot 149 v.C.) ook bekend as "Cato die censor". In 184 v.C. was hy "censor", — die amp wat hom eintlik beroemd gemaak het. Tydens sy censorskap het hy hom dit spesifiek ten doel gestel om die lakse moraal van die Romeinse adel te hervorm en om die luukse en uitspattige leefwyse van die rykes aan bande te lê. Sy ideaal was die terugkeer na die primitiewe eenvoud van 'n landelike staat. Hy was dwarsdeur sy lewe ook sterk gekant teen Griekse invloed. Hy het twee werke geskryf: die *Origines,* waarin hy die oorsprong van die stede in Italië en die geskiedenis van Rome tot 149 v.C. behandel — die eerste geskiedswerk in Latyn geskryf. Ongelukkig het dit verlore gegaan. Sy ander boek, *De Agri Cultura,* 'n handleiding oor boerdery, waarvan groot dele gelukkig behoue gebly het, is die oudste Latynse prosawerk wat ons vandag besit.

Cadmus In die Griekse mitologie die seun van Agenor, koning van Tirus en broer van Europa. Toe Zeus Europa ontvoer het, is hy deur Agenor gestuur om haar te gaan soek. Op advies van die Delphiese orakel het hy die soektog laat vaar, 'n koei gevolg tot waar sy van uitputting gaan lê het, en daar die stad Cadmea gestig. Daar is hy getroud met Harmonia, die dogter van Ares en Aphrodite. Die twee is later uit Cadmea weg en het hulle in Illirië gevestig, waar hulle in slange verander is en na Elisium weggevoer is.

Caecilius Caecilius Statius, 'n Galliër wat krygsgevange geneem is in 222 v.C., as slaaf na Rome gebring is en later vrygelaat is. Hy sterf in 168 v.C. Hy is beskou as die grootste Romeinse komediedigter. Ongelukkig het van sy 42 bekende komedies slegs enkele fragmente oorgebly.

Camena Die Camenae was waternimfe, in Rome geïdentifiseer met die Muses, die nege dogters van Mnemosyne en Zeus, godinne van die letterkunde en die kunste: Calliope (epiese poësie) Clio (geskiedskrywing), Euterpe (fluitspel), Melpomene (tragedie), Terpsichore (dans), Erato (lierspel), Polihimnia (himnes), Urania (astronomie) en Thalia (komedie).

Cascellius Aulus 'n Bekende Romeinse juris uit die eerste eeu v.C.

Cethegi Die Cethegi was 'n ou patristiese familie waarvan Marcus Cornelius Cethegus, 'n tydgenoot van Cato, die bekendste is. Horatius gebruik die Cethegi hier as toonbeelde van argaïese Latynse taalgebruik.

Charybdes In Griekse legendes 'n gevaarlike maalkolk naby die kus van Sicilië, teenoor die Scylla.

Choerilus 'n Epiese digter van Iasos in Caria, wat hofdigter geword het aan die hof van Alexander die Grote. Volgens oorlewering het hy 'n besonder swak gedig geskryf oor Alexander die Grote se prestasies, maar is ten spyte daarvan tog ruim daarvoor vergoed. Sy naam het later spreekwoordelik geword vir 'n swak digter.

Chremes Die naam van 'n kwaai ou man, 'n stereotipe karakter in die Griekse Nuwe Komedie en in die Latynse komedie.

Diana 'n Inheemse Italiese godin, oorspronklik waarskynlik 'n woudgees. Haar tempel was in 'n gewyde woud op die Aventinus-heuwel net buite Rome, waar sy veral deur vrouens vereer is. Sy is vroeg reeds geïdentifiseer met die Griekse godin Artemis, godin van die woud, die maagdelike jagter en beskermgodin van vroue.

Davus 'n Stereotipe naam van 'n slaaf in die Romeinse komedie.

Delphiese Orakel sien *Apollo.*

Democritus 'n Griekse filosoof, gebore in 460 v.C. Die verwysing hier hou verband met sy leerstelling oor rol van inspirasie in die skepping van poësie. Cicero beweer dat hy gesê het "dat niemand 'n groot digter kan wees sonder waansin nie".

Diomedes In die Griekse mitologie was hy die seun van Tudeus. Hy was die leier van die Argiërs in die Trojaanse oorlog, en een van die vernaamste vegterhelde in Homerus se Ilias. Hy was 'n neef van *Meleager,* in die Griekse mitologie, die seun van Oeneus, die koning van Calidon, die ongelukkige eggenoot van Althea. Dit is nie heeltemal duidelik wat die verband tussen Diomedes en Meleager hier is nie. Wat Horatius egter bedoel, is waarskynlik die volgende.

Die terugkeer van die helde van die Trojaanse oorlog, was 'n gewilde onderwerp van sikliese digters. 'n Goeie sikliese digter gaan egter nie, as hy oor die terugkeer van Diomedes skrywe, ook die obskure geskiedenis van Meleager daar bysleep nie.

Empedocles 'n Filosoof en wetenskaplike van Acragas in Sicilië, gebore aan die begin van die 5de eeu v.C. Hy was 'n veelsydige geleerde, geïnteresseerd in biologie, medisyne en fisika, volgens oorlewering die uitvinder van retoriek, maar veral bekend as filosoof. Daar word vertel dat hy sy eie lewe geneem het deur in die krater van die vulkaan Etna te spring.

Ennius Quintus Ennius (239 tot 169 v.C.) was die grootste en mees veelsydige van Rome se vroeë digters en is deur die Romeine beskou as die vader van die Romeinse letterkunde. Hy was skrywer van tragedies (ons ken nog die titels van 20 daarvan; enkele fragmente het behoue gebly), komedies (waarvoor hy blykbaar nie veel aanleg gehad het nie). Sy vernaamste werk was die *Annales,* 'n epiese gedig oor die geskiedenis van Rome in heksameters geskrywe, waarvan 600 reëls vir ons behoue gebly het. Dit was die eerste Romeinse gedig in heksameters, was vir baie lank 'n standaardskoolboek in Rome en het groot invloed op latere digters gehad. Ennius was die eerste man wat die ou Latynse Saturniese versmaat vervang het met die kwantitatiewe heksameters en hy was ook die skepper van die elegiese koeplet.

Genius In die Romeinse godsdiens was die *genius* die inwonende "gees" ("numen") van 'n man en dui eintlik op die krag en potensiaal van volwasse manlikheid. Die *Genius* is in die huishoudelike lewe vereer, gewoonlik op die verjaarsdag van die vader van die huisgesin.

Helena In die Griekse mitologie die dogter van Zeus en Leda, suster van Castor en Pollux en Clytaemnestra. Volgens oorlewering het Zeus met Leda gemeenskap gehad toe sy die gedaante van 'n swaan gehad het. Sy het 'n dubbeldooreier gelê waaruit Helena en Pollux ontstaan het. Helena was die mooiste van alle vroue. Sy was getroud met Menelaus, maar is deur Paris na Troje ontvoer. Die Griekse vorste, onder leiding van Agamemnon, het toe 'n ekspedisie na Troje onderneem, en na 'n beleg van tien jaar, die stad ingeneem.

Helikon 'n Berg in Boeotië in Griekeland, die gewyde woonplek van die Muses.

Homeros Die Griekse epiese digter, algemeen aanvaar as die outeur van die *Ilias* en die *Odysseia,* wat vermoedelik tussen die 12de en die 7de eeu v.C., geleef het.

Ino In die Griekse mitologie die dogter van Cadmos, eggenoot van Athamas. Sy en haar eggenoot het vir Dionisus, die kind van Zeus en Aphrodite, saam met hulle eie kinders grootgemaak. Hera, die gemaal van Zeus, was daaroor kwaad en het vir Ino en Athamas beide mal gemaak. Ino het in die see ingespring, waarna sy in 'n seegodin verander is, Leucothea, die godin van die wit seesproei.

Io In die Griekse mitologie die priesteres van Hera, gemaal van Zeus. Zeus het met haar 'n verhouding gehad. Hera het agterdogtig geword en Zeus het vir Io, om haar teen Hera se wraak te beskerm, verander in 'n wit vers, by Hera gesweer dat hy nooit op die vers verlief was nie en die vers aan Hera geskenk, wat Argos aangesê het om Io op te pas. Io het toe eers na Micene en later na Euboia toe gedwaal en orals waar sy geswerf het, het die aarde plante as voedsel vir haar laat uitspruit. Zeus het haar dikwels besoek in die vorm van 'n bul.

Ixion Die mitologiese koning van Thessalië, wat getroud is met Dia, die dogter van koning Dioneius. Na die huwelik het Ixion geweier om die geskenke waaroor ooreengekom is aan sy skoonvader te gee, en toe die dit kom opeis, het hy hom in 'n sloot met gloeiende kole gegooi. Die afsku vir hierdie misdaad was so groot dat niemand hom wou reinig nie en dat hy mal geword het. Zeus het hom jammer gekry, gereinig en genees van sy kranksinnigheid. Ixion was egter nie dankbaar vir die weldaad nie. Hy het op Zeus se gemaal Hera verlief geraak en haar probeer verkrag. As straf het Zeus hom onsterflik gemaak en toe vasgebind aan 'n brandende wiel wat ewig bly draai.

Latium Die sentrale gebied aan die weskus van Italië, oorspronklik bewoon deur die Latini. Horatius gebruik dit hier as sinoniem vir Rome.

Maeous Spurius Maecus Tarpa was 'n gesaghebbende literêre kritikus, tydgenoot van Horatius.

Medea In die Griekse mitologie die dogter van Aetes, koning van Kolgis. Sy was verlief op

Jason en het hom gehelp om die goue vlies te kry. Daarna is hy met haar getroud. In Korinte het Jason haar in die steek gelaat en om wraak te neem, het sy haar kinders vermoor.

Muses Sien *Camenae.*

Meleager Sien *Diomedes.*

Messalla Marcus Valerius Messalla Corvinus (68 v.C. tot 8 n.C.), Romeinse krygsman, orator, staatsman en beskermheer van die kunste, 'n groot vriend van die Romeinse digter Tibullus. Hy het self ook geskryf en dit is bekend dat hy 'n voorstander was van 'n suiwer Latyn sonder enige woorde wat van Grieks afgelei is.

Minerva 'n Inheemse Italiese godin, oorspronklik beskermer van handwerksmanne en handelaarsgildes. Sy het onder Etruskiese invloed na Rome gekom en het later een van die groot triade geword saam met Jupiter en Minerva. Sy is later geïdentifiseer met die Griekse Pallas Athena, godin van intellektuele en veral akademiese bedrywighede.

Orestes In die Griekse mitologie die seun van Agamemnon en Clytaemnestra. Om Orestes is deur die eeue baie verhale geweef. Die basiese verhaal is dat Aegisthus en Clytaemnestra saamgesweer het en Agamemnon vermoor het. Orestes is deur sy suster Electra van die slagting gered. As volwassene het hy van Apollo die opdrag gekry om sy pa se dood te wreek. Hy keer terug en dood sy pa en sy ma.

Orpheus Die pre-Homeriese Thrakiese digter-sanger, die seun van een van die *Muses,* moontlik Calliope. Hy kon volgens oorlewering die lier so goed bespeel, dat hy selfs wilde diere met sy musiek betower het. Horatius allegoriseer hier die Orpheus-mite: Orpheus wat die wilde diere tem met sy musiek, is in werklikheid Orpheus wat die primitiewe mens beskaafd maak.

Peleus en ook *Telephus,* is twee figure uit die Griekse mitologie wat gewilde karakters was in sowel Griekse as Romeinse tragedies. Horatius gebruik hulle as voorbeelde van tragiese karakters wat in sulke haglike omstandighede verkeer dat hulle dit nodig vind om hulle lot in die taal van gewone mense te bekla.

Pisones Hierdie gedig is opgedra aan 'n vader en sy twee seuns, die *Pisones,* moontlik Gnaeus Calpurnius Piso en sy seuns.

Plautus Titus Maccius Plautus (c. 254 tot 184 v.C.) gewilde en baie suksesvolle Romeinse komedieskrywer, van wie 21 komedies (een fragmentaries) behoue gebly het, saam met die werk van *Cato,* van die oudste Latynse literatuur wat vir ons behoue gebly het.

Pompilius Numa Pompilius, een van Rome se legendariese konings. Die Pisones (aan wie hierdie gedig gerig is) het beweer dat hulle direkte afstammelinge van Numa Pompilius was.

Priamus Die koning van Troje tydens die Trojaanse oorlog.

Procne en haar suster *Philomela* was die dogters van die mitologiese koning Pandion van Athene. Procne is getroud met Tereus, koning van Thracië. Hy het egter op Philomela verlief geraak, het haar verkrag, en om te verhinder dat sy dit oorvertel, haar tong uitgesny en haar weggesteek. Sy het haar verhaal op materiaal uitgeborduur en aan Procne gestuur. Procne het haar gevind en om wraak te neem het sy haar eie seun doodgemaak, gaargemaak en aan haar man voorgesit. Toe Tereus hulle wou doodmaak, is hy in 'n hoep-hoep verander, Procne in 'n swaeltjie en Philomela in 'n nagtegaal.

Pythias Stereotipe naam van 'n koppelaarster in die Griekse Nuwe komedie en in die Romeinse komedie.

Quintilius Quintilius Varus, 'n vriend van Horatius, wat hy in die Odes beskryf as 'n man van onkreukbare trou en opregtheid.

Sater In die Griekse mitologie is die saters volgelinge van Dionisos. Hulle was woudgeeste, wat veral verband gehou het met vrugbaarheidsrites. Hulle is voorgestel as groteske figure, menslik in vorm maar met perdesterte en bokpote, wellustig en versot op braspartytjies.

Saterspel 'n Griekse literêre vorm, van dieselfde formaat as tragedies, maar wat die groteske in die mites of die mites grotesk uitgebeeld het. Die koor is in die saterspele geklee as saters met perdesterte en -ore en bokpote. Hulle taalgebruik en gebare was gewoonlik obseen. Saterspele is in die klassieke tyd gewoonlik as die vierde van 'n groep dramas opgevoer. Later is een saterspel opgevoer by elke tragediekompetisie. Hierdie gebruik is in die

Romeinse tyd voortgesit.

Scylla In die Griekse mitologie die dogter van Phorkis en Hekate, geliefde van die seegod Poseidon. Haar mededinger om sy liefde, Amphitrite, het haar in 'n monster verander wat in 'n grot langs die seestraat van Messina, reg oorkant die draaikolk *Charybdis* gewoon het en matrose wat daar verby gevaar het, gevang en verorber het.

Sikloop Die siklope was een-oog monsters wat volgens Homerus op Sicilië gewoon het. Daar was blykbaar drie van hulle wat as smede gewerk het en vir die gode wapens gemaak het.

Silenus Hy was 'n ou sater wat vir Dionisos grootgemaak het. Hy was volgens oorlewering 'n besonder wyse man, maar moes gedwing word om sy wysheid aan andere mee te deel. Hy is voorgestel as 'n baie lelike man met 'n knopneus, dik lippe en die gesig van 'n bul. Hy was ook baie vet en het gewoonlik op 'n donkie gery, waarop hy met moeite kon bly sit omdat hy altyd so dronk was.

Simo Die naam van 'n ou man, stereotipe karakter in die komedies.

Sokrates Die beroemde Griekse filosoof wat van 469 tot 399 v.C. geleef het.

Thuestes Sien *Atreus.*

Telephus Sien *Peleus.*

Thespis Hy was 'n Griekse digter wat in 534 v.C. die eerste keer 'n prys by die Dionisosfees in Athene gewen het met 'n tragedie. Daar word beweer dat hy die eerste man was om 'n enkele akteur 'n rol te laat vertolk wat vroeër altyd deur 'n koor gesing is. Hy is algemeen beskou as die uitvinder van die tragedie en het na bewering ook die gebruik van maskers ingevoer.

Tyrtaeus 'n Digter uit die 7de eeu v.C., volgens oorlewering 'n Athener wat op grond van 'n orakeluitspraak na Sparta gestuur is om hulle te help. Hy was egter waarskynlik 'n Spartaan want hy het ook die Spartaanse leër aangevoer. Hy het onder andere oorlogsliedere geskryf wat die Spartaanse soldate op mars gesing het.

Varius Varius Rufus was 'n bekende elegiese, epiese en tragiese digter in die tyd van Augustus. Hy was 'n groot vriend van Vergilius, Horatius en Maecenas. Sy tragedie, *Thyestes,* wat tydens die "Ludi Romani" in 29 v.C. opgevoer is, het groot bewondering uitgelok en is in daardie tyd gunstig vergelyk met die Griekse meesterstukke.

Vergilius Publius Vergilius Maro (70 tot 90 v.C.), die beroemde Romeinse digter, outeur van die *Buccolica* (landelike gedigte, die *Georgica* (landbougedigte) en van die *Aeneis,* die groot epos oor Rome se ontstaansgeskiedenis.

Winnie Rust
'n Bok vir Asasel

Die stad sal nooit weer bewoon word nie . . .
Net woestyndiere sal daar gaan lê
die huise sal vol uile wees
volstruise sal daar bly
en veldgode sal daar ronddans;*
hiënas sal in die paleise huil
jakkalse in die huise waar feesgevier is

(Jesaja 13:21)

Dis nou al dae dat die geslagte bok se ruik in die huis hang. Sy voel naar daarvan. Sy het gesien hoe dit eers onderstebo aan 'n draadhaak aan die droë vyeboom hang nadat Jôn dit geslag het, en bloederig drup.
Die Israeliete mag nooit weer diere slag vir die veldgode en so aan die Here ontrou wees nie, het tant Anna gisteraand uit die Bybel gelees. Die Israeliete was ongehoorsaam en het diere vir veldgode geoffer. Jesus is die bok van die Nuwe Testament. Ons moet net Hom en mekaar liefhê. Sy het aan die bloederige bok aan die haak gedink, en nie verstaan nie.
Topsy het die lieslappe gemaal, en tant Anna het vanaand fyn maervleis en roereier van die volstruis wat sy sonder om te vra in die borde skep. Sy neem een mondvol. Dis 'n groot klont in haar keel wat nie wil af nie. Sy het die eier gesien toe Topsy dit gebreek het. 'n Geel oog kyk na haar uit die bord.
"Tante . . ." sê sy sag. Niemand hoor haar nie.
Die ruik van die bok is in haar neusgate, op haar tong, teen haar verhemelte. Die tafel is leeg soos die vlakte om haar. Ouma se tafel was anders.
Die keer toe Oupa dood is, het sy en Karel en Pa en Ma deur die nag Jakhalsvlakte toe gery. Toe het Jôn ook geslag vir die gaste wat sou oorbly vir die begrafnis. Die tafel was vol kos, al was Oupa dood: gebraaide skaapboud en braaiaartappel, geelrys en groente van die Boland. Die aand was daar varsgebakte brood, plaasbotter en vyekonfyt op tafel. Toe Pa en Ma vir Ouma groet, het almal net vinnige nat oë gehad. Ouma het vir Ma gesê: "Daddy het 'n goeie lewe gehad, my kind" — Daddy, omdat Ouma in die Oos-Kaap Engels grootgemaak is en daarvandaan by die groot Engelse meisieskool in die Boland skoolgegaan het, sê Ma. Ma het haar neus gesnuit, anderpad gekyk, en toe vir Karel in 'n gewone stem gesê om die vars vrugte van die Boland van die motor af te dra. Saans kon sy by Ouma lê.

**veldgode, soos Asasel.*

"Oom, Oom moes gesien het hoe keer ek en Jôn vandag die broeis volstruismannetjie met die doringtak weg toe Jôn die eier wil uithaal. Oom, ek het hom alleen in die hoek gekeer toe Jôn die nes bekruip," sê Karel.
"Jy soek moeilikheid," sê oom Piet, maar hy lag. Oom Piet se mond is vol geel eier.
"Oom, ek het geweet dié jaar gaan ek en Jôn sy eiers uithaal en sy stertvere pluk en sy hardegat sag maak."
"Karel!" sê tant Anna.
Hulle het skaars hier aangekom, toe wou Karel koers kies land toe, na Jôn toe. Karel praat met sy mond vol brood. Die krummels val van sy mond af op die tafel.
"Tante, ek is nie honger nie Tante . . ." sê sy, harder.
Dis of tant Anna as sy staan en skep groter bo haar uitgroei, sonder genade en regop, as sy tóg skep, minder as vir die ander, maar tog skep, en dan sê: "Eet 'n bietjie, anders raak jy laat aand honger."
Laat-aand beteken lang tye agter toe deure bid, vir verlore siele, soos sy en Karel en haar pa wat rook en Bolandse wyn drink. Karel het afgeluister, want sy bid hard. Laat-aand mag niemand hinder nie. Laat-aand is alle kos weggesluit agter die toe spensdeur.
Haar oë dwaal weg van die bord kos voor haar met sy ruik, teen die lang rug en stywe nek langs haar op en bly vassteek waar die bont lap van die rok sakkerig hang, waar die linkerbors was.
"Weet jy hoekom hang tant Anna se rokke so voor? Sy't kanker van die bors gehad; nou't sy net een tiet! Hulle't vir haar gesond gebid, geloofsgenesing, nou wil sy almal bekeer. Is jy al bekeer, huh?" Dis Karel wat fluister, na huisgodsdiens gisteraand. Dis Karel wat altyd die doringtak steek, en steek, tot sy seerkry.
"Nee!" het sy geskree, en haar ore toegedruk.
"Dan gaan jy reguit hel toe!"
HEL TOE HEL TOE HEL TOE! Dis die geskree van die hiënas snags, verlangs, agter die rivierloop wat droog bly.
EET JOU KOS EET JOU KOS EET JOU KOS, roep die uil.
Gisteraand in haar droom het die uil die bok heel ingesluk. Die ronde oog uit die bord kyk na haar. Toe Ouma hier was, was tant Anna verder weg, in die bywonershuis langs die rivier, al het oom Piet toe al geboer oor Oupa swak was. Tant Anna was toe al bekeerd, maar sy het nog nie almal bekeer nie. Ouma was nog daar. Ouma het soos 'n koningin oor haar tafel orders gegee. Haar groot borste het oorgestort in die vol skottels.
"Frederik Nel se kind is toe weg, tehuis toe," sê oom Piet. Karel het gesê Frederik Nel van die buurplaas se kind is agtien en sy gaan 'n kind kry. Sy werk in die Kaap. Sy het 'n maand gelede huis toe gekom; nou is sy weer weg. Hulle het gehoor hulle bid vir haar by die wyksbiduur. "Het jy al gesien hoe kry 'n mens 'n kind? Dis morsig jong, en bloederig. Sy gaan reguit hel toe, want sy't 'n voorkind."

"Tante, ek is regtig nie honger nie, ek is naar Tante . . ." snik sy.
Sy spring op en hardloop gang af. Miskien dink hulle sy word grootmeisie wat siek word elke maand, met bloed. Sy hoor oom Piet sê: "Los die kind uit, Anna, sy verlang . . ."
Sy val op die bed neer, op die lappieskombers, en huil. Sy wil die ruik van die bloed met skoon water uithuil. Sy lê lank so.
Eers later kyk sy op, na Ouma toe. Ouma sit so deftig daar. Sy poseer in haar beste kantrok. Sy het 'n spierwit vel sonder plooie en gladde lang hare. Ouma is 'n ronde wit duif. Dis voor die Nagmaal geneem, het Ma vertel, wanneer almal hulle beste klere regkry. Almal lyk so mooi vir die feesmaal rondom die dood van die Here. Hulle het toe ook skape en bokke geslag en brood gebak vir die gaste wat Jakhalsvlakte toe kom vir die Nagmaal.
Ma vertel baie van Ouma. Ouma is later ouetehuis toe op die dorp, want oom Piet moes na die groot huis kom. Ouma wou nie Boland toe kom nie. Sy lê nie op kinders se nekke nie. Pa het gesê Ouma is nie onder 'n uil uitgebroei nie; sy weet wat vir haar wag as sy op die plaas sou bly. Op die dorp het sy soos die vyeboom en die katjiepiering in die agterplaas wat nie meer water gekry het nie ophou dra en doodgegaan. Die dokter het gesê dis die hart by die asmabors. Pa het gesê dis meer as dit.
Sy wou graag Ouma se lappieskombers geërf het wat na katjiepiering ruik, omdat sy Ouma se naam het. Ma het gesê die kombers moet net so bly lê in Ouma se kamer, onder haar jongmeisieportret. Ouma het die katjiepiering en die vyeboom in die agterplaas met emmers afloopwater natgegooi. Op Ouma se tafel was altyd 'n pot met katjiepieringblomme. Dis al wat in dié droë wêreld wil groei, het Ouma gesê. Ma het die katjiepiering uit die Boland gebring.
Ouma lê nou langs Oupa in die dubbele graf, onder teen die droë rivierloop agter die bywonershuis. Ouma is nou die bywoner en tant Anna die koningin. Dis toe dat sy aan doodgaan begin dink het, en aan hemel en hel. Toe sy Pa vra het hy gesê sy moet aan 'n gedekte tafel vol kos dink, soos toe Ouma geleef het, met katjiepierings in die middel. Ons gaan so met die Here eendag saam maaltyd hou, so almal wat mekaar liefhet bymekaar, met die Here aan die kop. Ons sal Oupa en Ouma weer sien.
Sy hoor voetstappe in die gang. Sy steek haar gesig in die kombers weg. Sy draai net haar een oog weg uit die kombers, en sien hoe die skerp kloue in die klinieksandale langs haar kom staan. Sy kyk teen die lang lyf op, van onder af, dié keer verby die sakkerige bors tot by die snawel wat vasgedruk sit teen die plat mond, dan weer af tot by die stywe kort nek met die merk. Die sny vir kanker, wat tot in die kliere was.
"Wat is dit, Celesté?"
"Tante, ek verlang na my ma en pa . . . ek wil huis toe gaan . . ."
"Toe nou, nog drie dae, dan's die vakansie oor en sit ons julle op die trein huis toe. 'n Kind van twaalf kán mos drie dae wag?"
Tante stap voor, die lang gang af, sy agterna.

Om die tafel gooi die lamp 'n kol op die Bybel met die tekste wat onderstreep is en op oom Piet se groot lyf en Karel se mond wat lag.
Oom Piet gaan vanaand lees. Hy gaan van die eindtye lees, sê hy, wanneer almal die Here sal sien en ook vir dié wat gesterf het in die Here, soos Ouma en Oupa. Hulle sal die eerste opstaan en die Here tegemoet gaan.
"... En dadelik na die verdrukking van daardie dae sal die son verduister word, en die maan sy glans nie gee nie, en die sterre sal van die hemel val, en die kragte van die hemele sal geskud word. En Hy sal sy engele uitstuur met harde trompetgeluid, en hulle sal sy uitverkorenes versamel uit die vier windstreke, van die een einde van die aarde af tot die ander einde daarvan ..."
Oom Piet bid, maar nie soos tant Anna vir verlore siele nie. Hy sê dankie vir die grond waarvan hy kan leef, vir voorouers wat die Here geken het, en vir die Here se wederkoms, sodat Hy almal wat Hom gedien het, kan saamneem.
Sy wonder hoe hy in 'n gewone stem van hierdie dinge kan praat. O verskriklik, veral vir dié wat nie bekeer is nie ... die sterre wat op jou kop val soos pap vye ... en die vuur, die ewige vuur, waar Frederik Nel se kind na toe gaan. Die ewigheid is nie 'n gedekte tafel vol kos of blomme nie; dis bloed wat ruik en vuur, donkerte en siekte, vrouens sonder borste en voorkinders sonder pa.
Elke woord is 'n doringtak in haar oog. Die vrees kom sit op haar soos 'n groot voël.
Oom Piet staan op en slaan die kragopwekker af. Dis doodstil. Nou-nou begin die plaas se naggeluide. Die voorhuisklok slaan lank ag.
"Julle moet met julle vensters toë slaap vannag," sê hy. "Ek verwag 'n storm. Magtag, as dit tog net kan reën."
"Oom, Celesté is vrek bang vir 'n storm. Sy huil altyd as dit een keer in 'n skrikkeljaar in die Boland donderweer."
"En jy dan?"
"Ek's nie bang nie, Oom. Oom moes gesien het die aand met die groot storm in die Boland. Ek en my pa het in die reën uitgehol toe die garagedak wil afwaai. Oom moes gesien het hoe slaan die blitse langs my neer."
Karel praat hard. Dit steek deur haar. Sy stoot haar stoel agteruit.
"Nag, Oom; nag, Tante."
Sy stap af en was in 'n klein bietjie water in die groot bad.
"Tap die water net tot by jou enkel in, die tenks is laag," het tant Anna die eerste aand gesê. Ouma het die badwater opgevang vir die katjiepiering en die vyeboom.
Die groen sementvloer is koud onder haar voete. Die gepluk van die wind aan die ruit sê: "Die kragte van die hemele sal geskud word, geskud word ... die sterre sal val soos pap vye ..."
Dan sal die oordeel kom, vir almal wat nie bekeerd is nie.
Sy sal Ouma se kombers oor haar kop trek en slaap. As sy more-oggend

wakker word, sal die storm oor wees. Karel slaap altyd dadelik. Daar is nie vanaand naggeluide nie. Al die diere lê en wag vir die storm. Sy klim in die bed, tussen die koue lakens in. Sy hoor die dreuning van die donderweer.
Karel stamp teen die muur wat hulle skei.
"Daar kom dit, jong, die oordeelsdag," sê hy met sy mond teen die muur.
Toe bars dit los.
Eers kom die ligstrale soos doringtakke, dan die gedreun, die kragte van die hemel wat skud. Die woestyndiere wat lank gehurk gelê het, grom en pyl op haar af. Sy druk haar oë en ore toe om hulle weg te keer. As sy haar oë toedruk, sien sy sterre wat val en wit gevaartes wat uit die hemel kom met trompette voor hulle monde om te oordeel, dié wat bekeer is en dié wat nie bekeer is nie, en 'n groot goudgeel son, soos vuur.
Sy is alleen in hierdie storm. Jôn en Topsy se huisie is oor die donker werf. Karel sal die doringtak in haar oë steek. Niemand sal haar hoor nie.
Sy spring uit die bed en hardloop die gang af. Tant Anna se bedlamp brand by haar enkelbed. Sy lees "Gekoop deur Sy bloed" asof die hel nie buite los is nie. Oom Piet slaap met sy groot rug na hulle toe op die ander bed.
Tant Anna se los grys hare is vlerkpenne wat van haar kop wegstaan. Haar oë sonder die bril is die oë van die uil.
Sy steek in die deur vas.
"Tante, ek is bang," antwoord sy die oë.
"Waarvoor op aarde Celesté? Die storm is so te sê verby."
Dit sit hier bo in haar keel vas, soos die bokvleis en die roereier.
"Tante, vir die hel en vir die bok," snik sy.
Die storm druk haar teen haar wil teen tant Anna vas. Sy gaan sit op die bed.
Tante praat met haar. Die donderslae is aan die bedaar. Die reën begin op die dak kletter. Die reën sus vir oom Piet in 'n diep slaap.
". . . Sy bloed maak jou skoon, Hy is vir jou geslag, Hy het jou lief, Hy het dit vir jou gedoen . . ."
Die sny in die nek spring op en af soos sy praat. Sy praat oor berou en vergiffenis, oor hemel en hel, oor dood en opstanding.
Dis groot woorde wat sy al gehoor het maar nie verstaan nie.
Sy hoor skaars bo die geruis op die sinkdak. Sy wil teen iemand se bors lê.
"Gaan slaap nou, kind. Die donderweer is oor. Dit reën nou."
Sy loop die lang gang af op haar kaal voete. Nou en dan, deur die klein venstertjie aan die onderpunt, blits 'n weerligstraal, maar nou langer tye uitmekaar. Die gedreun klink verder weg. Die woestyndiere is dikgevreet en grom net nog. Die gang druk haar vas.
Voor haar slaapkamer aan die onderkant is Karel se half-oop deur.
As sy tot teen sy deur sluip en 'n groot tree gee verby sy drumpel, sal hy haar

nie hoor of sien nie. Die twee deuropeninge is ligter kolle aan die onderpunt van die gang.
Sy rek haar tree verby sy deur. Sy haal skaars asem. Skielik weer is dit helder lig. Daar is dit weer, die doringtak. Sy versteen in die deur.
Hy sit regop op sy bed. Sy arms is groot vlerke wat sy kop bedek, asof hy koes. Die helder lig laat haar duidelik sien: vannag is hý die vasgekeerde.
Sy maak haar lyf plat. Sy sluip vinnig by haar deur in, voel-voel tot by haar bed en kruip tussen die koue lakens in. Eers as sy 'n rukkie onder Ouma se kombers lê, begin sy warm broei. Sy lê en dink oor wat sy gesien het. Dan is hulle saam in hierdie ding. Dan is dit nie sy alleen wat die woestyndiere moet wegja nie.
Eindelik kom die lomerigheid, saam met die oggendlig.
Dit voel of sy net ingesluimer het toe iets haar wakker maak. Sy sien Karel gebukkend die kamer inkom, asof hy haar wil bekruip. Sy skrik regop.
"Uilskuiken! Wat's dit met jou . . .?" Dis Pa se woorde wat die eerste uitkom.
"Ek het jou gehoor, bangbroek! Jy was skytbang vir die storm, toe hol jy na tant Anna, toe bekeer sy jou ook!"
Toe eers is sy helder wakker, en onthou sy alles.
Die Karooson skyn vol op haar bed en op die lappieskombers. Ouma kyk af na haar toe. Ouma is 'n wit duif.
Sy sou Karel terug kon steek. Maar dis eers genoeg om te weet hulle moet saam die groot voëls wegja.
Sy sak terug op die kussing. Sy gaan nie nou terug baklei nie.
Oor drie dae gaan sy huis toe, Boland toe. Ma sal 'n gedekte tafel vol kos hê.
Tant Anna moes die spens gaan oopsluit het vir die vroemorekoffie, want deur die half-oop slaapkamerdeur kom die ruik van die bok ingewalm, maar dis of die oggendluggie met die reënruik dit wegdra, die Karoowoestyn in.

H.P. van Coller
Gedagtes oor Afrikaans en Nederlands

Die debat wat in die afgelope tyd oor die toekoms van Afrikaans gevoer is en die emosionaliteit daarvan is genoegsame bewys van die feit dat ampstaal en verwante taalreëlings in die toekoms 'n kruitvat is. Myns insiens behoort almal wat aan die onderhandelingsproses deel gaan hê nou te weet dat jy nie moet vat aan 'n persoon se taal en sy sak nie. Met swaar verdiende geld skep elke mens vir hom 'n ruimte, 'n eiland waarbinne hy leef na eie behoefte en middele. Daarbinne leef hy graag in sy taal. Die verskil is egter dat die een eiland klein kan wees — 'n mens kán bestaan in 'n ruimte tussen werk en huis. Taal kan egter nie as huistaal alleen bly bestaan nie en het groter ruimte nodig om te gedy. Met ander woorde — die wins van die taaldebat is dat oorduidelik aangetoon is dat Afrikaans slegs kan bly voortlewe as lewenskragtige taal indien dit amptelike erkenning gaan bly geniet. Só alleen kan dit taal bly van die regsbank; die wetenskap; die onderwys en die staatsgesag.

'n Nadeel van die uitgerekte taaldebat is dat mense moeg kan word van wat vir hulle na eindelose geklets klink en in die proses hul daarvan kan distansieer. So 'n houding van apatie is bykans so sleg soos die naïewe aanvaarding dat almal so positief is teenoor jou taal soos jy teenoor hulle s'n is of dat politieke versoening bewerkstellig gaan word deur prysgawe van jou taal. Ek wonder wat sê 'n Jan Spies wat so kinderlik vertrouend was toe hy as D.T.A.-woordvoerder gepleit het vir Engels as ampstaal (Spies, 1989: 103/4) vandag oor die taalsituasie in Namibië? Was dit nie dat Suid-Afrika darem nog kon uitsaai in Afrikaans nie, sou Spies en Plessis dalk nie eers in videowinkels te koop gewees het nie.

Daarom gaan ek vervolgens nie nóg 'n weergawe van die toekoms van Arikaans gee nie. Ek aanvaar dat Afrikaans op grond van sy getal sprekers; sy relatief eenvoudige struktuur en sy prestasies (veral die gehalte van sy letterkunde) ampstaal moet en gaan bly. Die vraag is vir my veel eerder wat die uitdagings en probleme is waarvoor Afrikaans te staan sal kom. Dit wil ek graag ter sprake bring in die gees dat elke uitdaging terselfdertyd 'n geleentheid is of behoort te wees.

Onlangs lees ek die volgende: "Het Nederlands, de eigen taal, is helemaal van de Nederlanders en van de Vlamingen en nu de Afrikaanders langzamerhand weer bij hun positieven komen zal blijken dat wij ook met hen een spraakschat delen" (De Swaan, 1991: 511). Dit is 'n uitspraak van prof. De Swaan, dekaan van die Postdoktoraal Instituut voor de Sociale Wetenschap en hoogleraar in die sosiologie aan die Universiteit van Amsterdam. Nie alleen uit hoofde van sy funksie nie, maar ook op grond van sy indrukwekkende publikasielys kan afgelei word dat hier sprake van 'n rasegte

wetenskapper moet wees. Bekyk 'n mens sy gesiteerde aanhaling egter van nader blyk daaruit 'n vreemde vermenging van *subjektiewe* ideologie en *objektiewe* wetenskap: die vermeende taalbinding tussen Afrikaans en Nederlands bestaan dus slegs by die grasie van 'n gedeelde politieke siening! Nou weet elkeen wat vandag wetenskap probeer bedryf dat die "suiwer" objektiwisme wat Popper nagestreef het, agterhaal is deur die moderne teorie en praktyk. Allengs is besef dat die werklikheidsiening van die wetenskapper sy wetenskaplike arbeid nie net kleur nie, maar ook rig. Dit is veral in die sogenaamde menswetenskappe dat emosie; ideologie; objektiwiteit en politiek op 'n vreemde wyse deurmekaar gehaspel word.
Bekyk 'n mens ook die taaldebat in Suid-Afrika — wat in die afgelope paar maande in hewigheid toegeneem het — noukeurig, dan sien 'n mens iets van dieselfde aard: sentrale begrippe binne hierdie debat soos *ampstaal; standaardisering; demokratiese taalregte; geletterdheid — ook kanonisering,* ensovoort is dikwels slegs die sambreelterme vir verskillende ideologiese sienings. Die stryd om taal is in essensie 'n magstryd om ideologiese, sosiale en akademiese dominansie, maar uiteraard ook veral *politieke* dominansie.
'n Terrein waar dit duidelik sigbaar is, is juis vir my in my dissipline belangrik, naamlik die verhouding met die Nederlande en ook die Nederlandse taal. In die afgelope dekades was daar 'n merkbare verkoeling wat betref die verhouding tussen Suid-Afrika en die Nederlande (veral Nederland). Vir ons wat die voorreg gehad het om daar te kon studeer vir langer tydperke was dit opsigtelik dat die kritiese afstandelikheid van die vroeë sewentigerjare in die tagtigerjare oorgegaan het in felle vyandigheid. Dit het myns insiens 'n duidelike neerslag gehad in die akademiese lewe hier te lande, in besonder dan wat betref die beoefening van die Afrikaanse en Nederlandse taal- en letterkunde. Breedweg kan onderskei word tussen hulle wat teen Apartheid was en diegene wat dit (passief of aktief) ondersteun het. Die laasgenoemde groepering het veral Nederland kwalik geneem vir sy afwysende houding jeens Suid-Afrika en vir die (dikwels ongenuanseerde en onverantwoordelike) wyse waarop die Nederlandse regering sy afkeer van Apartheid getoon het. Die gevolge was nie alleen 'n kwynende stroom Suid-Afrikaanse studente wat hul studies gaan voortsit het in Nederland en België nie, maar dit het ook (en dit is 'n gevaarlike stelling) 'n direkte uitwerking gehad op die kurrikula van departemente Afrikaans en Nederlands. Nederlands is al hoe meer gerangeer tot iets periferaals waaraan algaande minder onderrigtyd bestee is. Gevoelens teen 'n politieke beleid het oorgespoel in gevoelens (en optrede) teen 'n taal.
Die groep akademici wat sterk teen Apartheid gerig was, het 'n bondgenoot in Nederland gevind. Vreemd genoeg het die Nederlandse regering se simpatie met demokratiseringsbewegings daartoe gelei dat groot geld beskikbaar gestel is vir bv. geletterdheidsprogramme waar Engels geleer is aan ongeletterdes terwyl daar in dieselfde tyd bykans geen geld bewillig is aan

geletterdheidsprogramme waar Afrikaans onderrig is nie. Vanweë hul simpatie met die slagoffers van Apartheid, naamlik die swart mense het die Nederlandse regering se teenkanting teen Apartheid neerslag gevind in byvoorbeeld selektiewe beskikbaarstelling van geldelike steun vir verdere studie aldaar. Sodoende is 'n groep wat dikwels geen taal- of kulturele bindings gehad het met Nederland nie, bevoordeel deur bv. die beskikbaarstelling van beurse. Op 'n vreemde wyse, kry 'n mens hier die omgekeerde situasie: weer eens word die politieke verdoeming van 'n beleid terselfdertyd optrede teen die taal van hulle wat die beleid implementeer.

In die afgelope twee dekades, veral in die laaste paar jaar, kry ons in Suid-Afrika 'n opvallende akademiese verskynsel: nuwe teorieë — met 'n sterk sosiolinguistiese onderbou — oor die ontstaan van Afrikaans bevraagteken nie net Afrikaans se skatpligtigheid teenoor Nederlands nie, maar bevraagteken Afrikaans se vermeende spontane ontwikkeling uit Nederlands. Terselfdertyd kry ons ook die tendens dat departemente Afrikaans en Nederlands in baie gevalle hul name verander na departemente Afrikaans. In hierdie twee onafhanklike prosesse raak teen- en voorstanders van Apartheid vreemde bondgenote. Teenstanders van Apartheid sien in nuwe teorieë wat die "substandaard"-herkoms van Afrikaans beklemtoon 'n gulde geleentheid om die Afrikaner-sentriese taalbenadering te beveg en om die inheemse bydrae tot die ontstaan van Afrikaans sy regmatige aandeel te gee. Dit vind die sentrale posisie van die Genootskap van Regte Afrikaners en pleidooie vir 'n herwaardering van variëteite naas "standaardafrikaans". 'n Verdere gevolg is dat Nederlands moet verdwyn uit die naam van departemente omdat dit wetenskaplik verkeerd sou wees: "Afrikaans" is immers voldoende om die aard en omvang van die bepaalde dissipline aan te dui. Wette van die logika dikteer daarom dat Afrikaans se Europese verlede wel nog aandag mag ontvang, maar dat "Nederlands" — dus moderne Nederlandse letterkunde én taalkunde — uit kurrikula uitgeskuif behoort te word. Dit het telkens ook gebeur. Voorstanders van Apartheid gryp die geleentheid stiekem aan om Nederlands op sy neus te slaan en doen derhalwe gretiglik mee.

Wanneer die uitgawes van die *Afrikaanse Woordelys en Spelreëls* van die eerste uitgawe in 1917 tot en met die sewende verbeterde uitgawe in 1964 bekyk word, sien ons 'n paar deurlopende konstantes: een daarvan is dat "die algemeen gebruiklike uitspraak in beskaafde Afrikaans as grondslag" aanvaar word (1964). In die jongste uitgawe (1991) word weggedoen met die onvleiende "beskaafde" en bloot gesê dat die spelling van Afrikaans gebaseer is "op die *klankstelsel van standaardafrikaans* (1991: 11). Dit is 'n wysiging wat duidelik nie net in pas is met veranderende taalopvattings nie, maar ook met 'n veranderende ideologie. 'n Ander konstante is die stelling dat daar ten minste rekening gehou word met die spelling "wat vandag amptelik in Nederland erken word" (1964: 1). In die jongste uitgawe van die *Woordelys en Spelreëls* (1991) word dit op p.1 gestel dat hoewel "die grond-

beginsels anders geformuleer is as in die 1964 uitgawe, is die strekking daarvan wesenlik dieselfde". Op p.11 lees ons egter onder die Grondbeginsels: "Die huidige spelling en skryfwyse van woorde word in 'n hoë mate bepaal deur die *tradisie* waarvolgens Standaardafrikaans gespel en geskryf word". Ek kan dit nie anders interpreteer nie as 'n totale wegbeweeg van wat vandag (en in die toekoms) in Nederlands gebeur en gaan gebeur op die gebied van die spelling. Hier word vir die eerste keer pertinent gesê dat Afrikaans nou sy eie pad gaan loop wat die spelling betref. Dit is eweneens 'n ideologiese keuse vir wat ek vroeër aangedui het as 'n sosiolinguistiese verklaring van die herkoms van Afrikaans. Dit het myns insiens belangrike implikasies vir die toekomstige naasbestaan van en samewerking van die twee tale, veral waar Nederlands (vgl. Cohen, 1991: 10–11) ook worstel met 'n spellingprobleem. In vele opsigte sou Afrikaans en Nederlands juis hier nader aan mekaar kon beweeg. Indien Afrikaans en Nederlands in die toekoms nader aanmekaar sou wil beweeg (soos dit tans lyk selfs op geformaliseerde wyse in Taalunie-verband) sal daar veel hegter samewerking moet geskied óók op die gebied van prosesse soos spelling; bepaling van die basiese woordeskat, standaardisering, ensovoorts.

Die hele talesituasie tans in Nederland is in sekere sin ook 'n spieëlbeeld van die situasie alhier. In die Europese konteks staan Nederland gekonfronteer met die nuwe eenwording van Europa in 1992, bykans soos baie Suid-Afrikaners haas onwennig hul gereed maak vir wat al cliché-matig bekendstaan as die "nuwe" Suid-Afrika. Deur alle tye was 'n proses van vernuwing of transformasie altyd problematies vir 'n volk of beskawing. Rites en mites het hier dikwels 'n "begeleidingsrol" gespeel (Campbell, 1990: 9). In so 'n fase word mense maklik in die rol van tiran of held geplaas. Dit is nie vandag anders nie. Naas die talle "reddersfigure" (hetsy 'n Mandela, De Klerk of Gorbatchof) wat in sommige gevalle al die allures van mitiese helde verwerf, is daar myns insiens ook die bykans argetipiese drome van nuwe eenwording en versoening wat dan sal sorg vir 'n geluksalige toekoms. In die proses is baie mense bereid om uit optimisme baie (individuele) voorregte prys te gee ten einde die (kollektiewe) belange te dien (vgl. o.a. Lombard, 1991: 931). Taal is hiervan 'n sprekende voorbeeld. Hierdie idealiste se meelopers is die ewige opportuniste wat in die nuwe situasie voordele sien vir hulle wat naatloos gaan aanpas by die onvermydelike. Gelukkig is daar ook diegene wat dalk soms blind lyk vir die onvermydelike en waarsku teen 'n verabsolutering van die eie situasie en dinge sodoende in 'n breër perspektief plaas.

Laat ek konkreet wees. In Nederland (en in Suid-Afrika) is daar al hoe meer stemme wat opgaan vir 'n toenemende proses van verengelsing. In 'n onlangse uitgawe van *Die Suid-Afrikaan* (Augustus/September 1991) sê prof. A.H. Strydom, Hoofdirekteur van die Buro van Akademiese Onderrig aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat, en leier van 'n navorsingseenheid van die R.G.N. byvoorbeeld dat daar volgens hom slegs een of twee Afrikaanse

universiteite behoort te wees in die toekomstige Suid-Afrika. Soortgelyke verklarings oor die "universele aard van die wetenskap" word in akademiese kringe al bykans 'n refrein. 'n Geliefde voorbeeld is dat God tog nie Afrikaanssprekend is nie en dat 'n mens dus in enige taal kan bid (of dus: wetenskap kan bedryf).
In Nederland het die minister van Onderwys en Wetenskap onlangs ook gepleit dat die universitêre onderwys moet oorskakel na Engels (De Swaan, 1991: 515). By die Universiteit van Leiden het dit aanleiding gegee tot 'n verhitte debat (Knibbeler, 1991: 17) waar professor Schermers, hoogleraar in die internasionale reg die vernaamste pleitbesorger was vir onderrig in Engels. Volgens hom is die universiteit die internasionale ontmoetingsplek van die wetenskap en onderwys en is kontak met kollegas in die buitewêreld derhalwe noodsaaklik. Dit kan dan alleen in Engels geskied — selfs "Euro-Engels" — solank kollegas mekaar net kan verstaan. Dat dit Nederlands in die gedrang sou bring, ontken hy ten sterkste — buite die universiteit sal almal mos steeds Nederlands bly praat, in Nederlands bly liefde verklaar, en, sou ek kon byvoeg in die trant van hierdie banalisering van funksionele taalgebruik, in Nederlands bly rookwors koop.
Gelukkig was daar ook argumente daarteen: daar is gewys op die feit dat kommunikasie in gebrekkige Engels die algemene peil na benede sal laat gaan. Soos De Swaan (1991: 516) dit treffend verwoord: "Onder academici treft men er heel wat die op H.B.S. voor Engels negens haalden en die daarom hun eigen artikel geheel zelfstandig in stone coal Engels overzetten, waarna ze op de eerstvolgend buitelands congres door geschrokken colles als breinbeschadigde innemend en zorgzaam in de geestelijke rolstoel worden geholpen". In sy reaksie wys die bekende Ad Nuis ook daarop dat as Nederlands alleen "een 'huistaal' wordt en 'de kop eraf is' ", daar 'n kloof ontstaan tussen die sogenaamde geleerde elite en die sogenaamde volk. Dit word 'n herhaling van die situasie van die Middeleeue toe net Latyn die taal van die universiteit en die geleerdes was. Te gou word vergeet dat hierdie gebrek aan taalpluralisme in die Middeleeue ook sy pendant gehad het in die hele hiërargiese sosiale opset met net een godsdiens en 'n afwesigheid van demokratiese beginsels op bykans alle gebiede waaronder die politiek en die kuns. Dit doen vreemd aan dat moderne pleitbesorgers vir Engels as akademiese lingua franca so 'n beperkte historiese besef openbaar. "Er is geen meerderheidstaal in Europa: door veel-talig te denken, denken wij juist Europees" beweer Nuis (1991: 17). Dit is belangrik vir die Suid-Afrikaanse konteks dat die inherente waarde van taalverskeidenheid besef moet word.
Wat in die hele debat hier te lande gans te min aandag ontvang, is die verskraling wat geforseerde oorskakeling na 'n ander taal meebring: "In een vreemde taal is men als een pianist met houten vingers . . . ik schrijf beter Engels dan de meeste van mijn anglophone vakgenoten . . . waarom blijf na al die jaren en die moeite toch de vreemdheid? Omdat ik in die taal een kind

geweest ben, de beslissende ervaringen op het beslissende moment gemist heb. Ik ken van het Engels de kindertaal alleen van horen zeggen, niet van tastend en stamelend zelf ontdekken en dan eens en vooral bevatten" (De Swaan, 1991: 515). Hoewel God dus meertalig is, is die mens dit nie noodwendig nie en kan 'n mens gewoon beter en meer eg in jou moedertaal bid (en dus: wetenskap bedrywe).

Onlangs nog vertel 'n kollega my dat die bekende Franse filosoof Derrida wat haas vlot is in Engels en selfs daarin doseer, steeds slegs in Frans skryf. Daar is 'n skeppende dimensie wat onherroeplik verlore gaan wanneer jy praat in 'n ander taal. Net vertaling van hoë gehalte kan dit oplos. Dit raak 'n prioriteitsgebied in die Suid-Afrika van môre waar sprekers van tale anders as Engels in die toekoms in 'n minderwaardige situasie geplaas kan word. Miskien is die sterk gevoelens van swart mense teen Afrikaans as ampstaal dalk taalberaad. "Dis tyd", het hy gesê, "dat die Afrikaner ook gedwing word om taalberaad. "Dis tyd" het hy gesê, "dat die Afrikaner ook gedwing word om skool te gaan en te praat in 'n taal wat nie hul moedertaal is nie. Net só sal hul kan besef hoe ons vir dekades in 'n minderwaardige posisie geplaas is." Die taalkeuse in Namibië het 'n oligargie daargestel en sodoende nie alleen 'n wig ingedryf tussen die heersersklas wat redelik vlot is in Engels en die gewone mens wat dit nie kan praat nie; dit het geslagte skoolkinders jare akademies gestrem omdat hul gebrekkige Engels hul hele leervermoë in die wiele ry. 'n Mens hoop dat ons hier nie in dieselfde ideologiese slaggat gaan beland nie.

By die Jaarvergadering van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns het ek uitvoerig gepraat oor ander knellende probleme betreffende die taalsituasie, onder andere standaardisering, naamlik die stryd tussen standaardtaal en variëteite, literatuuronderrig en ook die dringende probleme betreffende een van ons grootste vraagstukke naamlik ongeletterdheid. Sonder om te herhaal, kan ek opsommenderwys sê dat groter demokratisering ten opsigte van al die genoemde aspekte noodsaaklik is en dat alle Afrikaanssprekendes inspraak moet geniet in prosesse wat hul taal raak sonder dat taal en die beplanning daarvan soos dikwels in die verlede weer opgeëis gaan word deur een of ander organisasie, hetsy die F.A.K. hetsy IDASA.

Ten slotte: ek het duidelik gesê dat die taalsituasie in Nederland ooreenkomste vertoon met dié in Suid-Afrika. Daar is egter ook opmerklike verskille. Geleerdes soos Campo (1991: 52–56) en De Swaan (1991) mag dalk nie die nuwe Europa se invloed op Nederlands presies dieselfde beoordeel nie. Wel staan vas dat hul nie baie bekommerd is oor die voortbestaan van Nederlands nie. Waarom nie? Omdat Nederlands steeds die omgangstaal is in 'n bepaalde taalgebied, en "omdat (aldus De Swaan, 1991: 518) "de Nederlandse staat de kindertjes verplicht die taal op school te leren en omdat de wetten en de ambtelijke brieven in die taal zijn gesteld, de omroepen in die taal uitzenden en de kranten erin schrijven. Alleen wanneer Nederland zou

opgaan in een ander staatsverband dat met eenheidsdwang een andere taal zou opleggen, zou na heel veel verzet en nog meer leed het Nederlands worden aangetast." Mag wyse besluitnemers ons hierdie verset én leed spaar.

Bibliografie

Afrikaans in a Democratic South Africa. Resolusies geneem by die N.L.P.-kongres; "Democratic approaches to language planning." U.K. 12–14 September 1991.

AFRIKAANSE WOORDELYS EN SPELREËLS. 1964. Sewende verbeterde uitgawe, Tafelberg-Uitgewers, Kaapstad.

AFRIKAANSE WOORDELYS EN SPELREËLS. 1991. Agste verbeterde uitgawe, Tafelberg. Kaapstad.

Campbell, Joseph. 1990. "Introduction" in Clayton, Peter. 1990. GREAT FIGURES OF MYTHOLOGY. Bison Books, London.

Campo, E.A. 1991. "Europa 1992: een uitdaging of een bedreiging voor de taal en de cultuur der Nederlanden." DE VLAAMSE GIDS. Jaargang 75m mei-juni, pp. 52–56 Cohen, Henry, 1991. "Standaard-spelling: de Belgische middenweg-progressief binnen de perken." ONZE TAAL. Jaargang 60, nummer 6, juni, pp. 10–11.

De Swaan, Abram. 1991. "Nederlands kans in taal en cultuur." ONS ERFDEEL. Jaargang 34, nummer 4, pp. 511–518.

Hovdhaugen, Even. 1991. "Weldadige invloed op taalbedreiging?" ONZE TAAL. Jaargang 60, nummer 6, juni, p. 16.

Knibbeler, Lily. 1991. "Engels als voertaal aan de Leidse universiteit?" ONZE TAAL. Jaargang 60, nummer 6, junie, p. 17.

Lombard, Jean. 1991. "Namibië of Namibia: 'n literêre antwoord? "STILET. TYDSKRIF VAN DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDEVERENIGING. Jaargang III: 2, September, pp. 93–104.

ONZE TAAL. Jaargang 60, nummer 6, pp. 10–11.

Spies, Jan. 1989. "D.T.A." (se taalbeleid vir Namibië). LOGOS, SPECIAL ISSUE: LANGUAGE POLICY: ADDRESSING THE NATIONAL QUESTION (ed) Theo du Plessis. Volume 9, number 2, University of Namibia.

Willem Sinninghe Damsté
Bertus Aafjes en *Criterium*

de invloed van een tijdschrift op een dichter

Bertus Aafjes werd geboren in 1914 en bracht zijn jeugd door in Amsterdam. Toen hij twaalf jaar oud was, wilde hij priester worden. Na enkele klassen gymnasiaal onderwijs volgde hij opleidingen aan verschillende seminaries. In 1936 brak hij zijn priesteropleiding echter voortijdig af. Hij maakte een reis naar Zuid-Duitsland, Zwitserland en Italië. Verschillende reisimpressies vinden wij terug in de later verschenen bundel *Een voetreis naar Rome.*
In 1937 richtte hij samen met Leo Boekraad en Pierre H. Dubois het tijdschrift *Klondyke* op, waarvan echter slechts drie nummers verschenen. Daarna studeerde hij enkele jaren archeologie in Leuven en in Rome.
Kort voor de oorlog keerde hij terug naar Amsterdam.[1]
Het oeuvre van Aafjes vertoont een breed spectrum: dichtbundels, essays, verhalen en reisbeschrijvingen, vertaalde en bewerkte poëzie, kinderboeken en andere werken.[2] Als dichter debuteerde hij in 1936 met *Het Italiaans Marialied.*[3]
Zijn eerste bundel, *Het gevecht met de muze,* verscheen in 1940[4]. *De karavaan*[5], die in 1953 verscheen, is tot op heden zijn laatste belangrijke bundel.[6]
In de periode 1940–1953 publiceerde hij een aantal essays.
Na *Een laars vol rozen*[7] volgden vele andere uitgaven met reisbeschrijvingen en verhalen.
Criterium was één van de belangrijkste Nederlandse literaire tijdschriften uit de periode van de tweede wereldoorlog en vlak daarna. Het tijdschrift werd in 1940 opgericht nadat het gemeenschappelijke Noord- en Zuidnederlandse tijdschrift *Werk* in 1939 ter ziele was gegaan. Het wilde een 'open' tijdschrift zijn, niet gebonden aan een bepaalde overtuiging of leeftijdsgroep, enkel met een zekere voorkeur voor het 'romantisch realisme'. Tot de medewerkers behoorden onder meer Achterberg, Blaman, Morriën en Vasalis, en van Vlaamse zijde Gilleams.
Door oorlogsomstandigheden kon het tijdschrift na april–mei 1942 niet meer verschijnen, doch het herrees uit zijn as in oktober 1945. Het dubbelnummer van november–december 1948 was het laatste. Daarna smolt het samen met *Libertinage.*
Voor *Criterium* was Aafjes een van de medewerkers van het eerste uur. In de eerste jaargang publiceerde hij gedichten, novellen en essays. Tot die gedichten behoort "Het zanduur van de dood", een aangrijpende cyclus die in een gelijknamige bundel is opgenomen.[8] De cyclus bevat een aantal korte verzen waarin het naderen van de dood op een onheilspellende wijze

wordt aangekondigd.
In de novellen *De zeemeerminnen, De bultenaar* en *Ook de doden dansen* overheerst de dreiging van de dood eveneens.
Angst voor de dood is tenslotte ook het thema in het artikel "Marsman en de dood", dat in het herdenkingsnummer van Marsman (september 1940) verscheen.
De grote aandacht voor het doodsmotief deelt Aafjes met andere leden van de *Criterium*-groep.
In het oktobernummer publiceerde Aafjes een essay over het werk van Achterberg onder de titel "Achterberg, aantekeningen". Dit essay, dat ook afzonderlijk werd uitgegeven[9] en later eveneens werd opgenomen als inleiding in Achterbergs *Cryptogamen,* is één van Aafjes' beste essays en moet nog steeds worden beschouwd als een voortreffelijke beschouwing over de poëzie van Achterberg.
Ook in de jaargang 1941 zijn verschillende bijdragen van Aafjes afgedrukt.
In de rubriek "Kroniek der poëzie" vinden wij waarderende besprekingen van de bundels *Materie-man* van Gerard den Brabander, *Parken en woestijnen* van M. Vasalis, *Tijdelijk isolement* van Max Dendermonde en *Orcus en Orpheus* van Antonie Donker. Onder de titel "Clavecymbel-proza" verscheen een waarderende recensie van de novelle *Muziek over het water* van C.C.S. Crone. "Over 'Het verleden van Columbus' " is een essay over de Vlaamse dichters, in het bijzonder Maurice Gilliams. Voorts publiceerde Aafjes in deze jaargang een drietal gedichten, vertaalde poëzie en in de rubriek Pêle Mêle een vernietigende kritiek op A. Marja's essay "Devaluatie der lyriek".[10]
Ook werd zijn inleiding die hij op een *Criterium*-middag hield, in deze jaargang opgenomen. In deze inleiding geeft Aafjes een visie op de poëzie van zijn generatie. Het is verkeerd om die poëzie te meten met de maatstaven van de vorige generatie. De romantiek, het vitalisme en de religiositeit der poëzie van de vorige generatie hebben hoogtepunten gehad die niet meer te overtreffen zijn. Ten onrechte wordt de poëzie van Aafjes generatie cynisch, areligieus en anekdotisch genoemd. Deze generatie bezit weliswaar geen programma maar wel een ideaal, zij het een ander ideaal dan dat van de vorige generatie, aldus Aafjes.
In de korte jaargang 1942 verschenen een novelle onder de titel *De philosoof,* een minder belangrijk essay en enkele gedichten.
Na de oorlog treedt Aafjes samen met R. van Lier, Adriaan Morriën, H. Drion en W.S.A. Colenbrander toe tot de redactie van *Criterium.* Niet alleen literatoren hadden in de redactie zitting; de bedoeling was een verbreding van de grondslag, "een poging zich rekenschap te geven van onze tijd", ook op wetenschappelijk en politiek gebied.
In de eerste jaargang publiceert hij een aantal sonnetten, andere gedichten en "Capricio Italiano", een reisbeschrijving die later in een gelijknamig boek

is opgenomen[11] en enkele andere gedichten.
In Oktober 1946 treedt een andere redactie aan. Daarvan maakt Aafjes geen deel meer uit.
De jaargang 1947 bevat van Aafjes slechts enkele gedichten. In de laatste jaargang staat Aafjes' naam nog als medewerker op het kaft, maar daarin is niets meer van hem opgenomen.
Verwonderlijk is dat niet want Aafjes vertrok in 1947 naar Egypte. Pas in 1950 keerde hij terug naar Nederland.
Zoals wij zagen, heeft Aafjes zich in zijn besprekingen positief uitgelaten over het werk van verschillende lede van de *Criterium*-groep. Dit gold met name voor Den Brabander, Vasalis en Achterberg.
Ook hadden verschillende leden van de *Criterium*-groep grote bewondering voor het werk van Aafjes. De eerste twee dichtbundels, *Het gevecht met de muze* en *Het zanduur van de dood* verschenen bij Helikon, dat onder redactie stond van Ed. Hoornik.
Het zanduur van de dood werd waarderend besproken door Vasalis, die wees op invloeden van Hoornik. Hoornik vond een aantal gedichten uit *Het koningsgraf* te behoren tot de aangrijpendste gedichten van de moderne literatuur.[12] *De karavaan* kreeg een positieve beoordeling van Pierre H. Dubois.[13] *In het atrium der vestalinnen* oogstte lof van Anthonie Donker.[14]
In de laatste maanden van 1961 en de eerste maanden van 1962 schreven Michel van der Plas en Bertus Aafjes elkander brieven die Elseviers Weekblad opnam in de rubriek "De vleugels van Pegasus". In deze brieven vinden wij beschouwingen over poëzie. In zijn brief van 17 februari 1962 neemt Aafjes duidelijk afstand van *Criterium* en van *Ad Interim,* waarvan hij eveneens redacteur is geweest. Hij schreef dat hij de redactievergaderingen van *Criterium* bijna nooit bezocht, dat hij zijn naam op het kaft liet staan vanwege het zakcentje en dat het tijdschrift geen enkel karakter had. De ingezonden kopij was van slechte kwaliteit; de inhoud van het tijdschrift werd vrijwel volledig gevuld met materiaal van noeste werkers als Achterberg en Kemp. Ed. Hoornik reageerde woedend en teleurgesteld in een lange brief die wij terugvinden in *De Gids.*[15] De aanval op *Criterium* is een slap excuus om zijn zwijgen als dichter te rechtvaardigen. Aafjes leeft niet meer, hij vegeteert. Hij is een van die oude acteurs geworden die alleen nog op hun routine spelen. Hij weigert te begrijpen wat vroeger vanzelfsprekend voor hem was, namelijk dat voor de dichter bestaan alleen mogelijk is wanneer hij een creatief antwoord geeft op zijn situatie, wanneer hij het voor hem onmogelijke leven mogelijk maakt door en in zijn poëzie. Hoornik eindigt met de wens dat Aafjes eens mag worden wat hij zelf schreef: "Ek werd enkel poëzie, altijd".
Aafjes repliceerde ironisch in een artikel dat onder de titel "Eduard Hoornik en de honderdjarige gids" werd opgenomen in *Elseviers Weekblad* van 26 mei 1962. Daarin betoogde hij het recht te hebben zijn eigen weg te gaan.
Welke invloed heeft *Criterium* op het latere werk van Aafjes gehad?

Een goede beantwoording van deze vraag zou een uitvoerige analyse vergen van Aafjes' werk. Dat valt helaas buiten het bestek van deze bijdrage. Wij moeten dus volstaan met enkele opmerkingen.
Uit de talrijke publicaties in *Criterium,* zijn waardering voor de medewerkers van dit tijdschrift en zijn optreden op de *Criterium*-middag maken wij op dat Aafjes gehecht was aan de *Criterium*-troep. Aan te nemen valt dat de leden van de *Criterium*-groep elkander in zekere mate hebben beïnvloed. Vasalis wees reeds op de invloed van Hoornik op Aafjes en wij merkten hierboven op dat Aafjes zijn grote aandacht voor het doodsmotief met andere leden van de *Criterium*-groep deelde. Het doodsmotief ligt ook besloten in enkele gedichten die hij in *Het koningsgraf* heeft opgenomen. De tegenstelling dood en onsterfelijkheid is het Leitmotiv in *Egyptische brieven* (1949), een imposante vertaling van Egyptische poëzie die tot de beste werken van Aafjes behoort.
In *De karavaan* slaat angst voor de dood om in existentiële wanhoop. De verwoording van die angst is echter veel minder beheerst en ingetogen dan die in *Het zanduur van de dood.*
Zoals wij zagen, heeft Aafjes na 1953 tot op heden geen belangrijke poëzie meer gepubliceerd.
Zijn proza uit de laatste dertig jaar mist de zwaarmoedigheid die wij in de novellen uit de oorlogsjaren aantreffen. Het is niet vrij van een romantisch pathos maar ademt over het algemeen een positieve levensopvatting.
Op het eerste gezicht lijkt er van een duidelijk aanwijsbare invloed van *Criterium* op het latere werk van Aafjes dus geen sprake te zijn. Een uitzondering moet misschien worden gemaakt voor een aantal gedichten.

1. Zie voor een levensbeschrijving onder andere: Rob Molin en Willem Sinninghe Damsté, *Bertus Aafjes,* Grote Ontmoetingen, Nijmegen/Beveren,, 1981, p. 6 e.v.
2. Zie voor een bibliografisch overzicht onder andere: Rob Molin en Willem Sinninghe Damsté, *Bertus Aafjes,* p. 89.
3. *De Gemeenschap,* nr. 6, juni 1936.
4. *Helikon,* tijdschrift voor poëzie onder redactie van Ed. Hoornik, nr. 2, tiende jaargang, Rijswijk (Z.H.), 1940.
5. *De karavaan,* De ceder 32, Amsterdam 1953.
6. Zijn erotische bundel *Deus sive natura,* die in 1981 te Amsterdam verscheen, neem ik niet serieus.
7. *Een laars vol rozen,* Den Haag z.j. (=1942).
8. *Helikon,* tijdschrift voor poëzie onder redactie van Ed. Hoornik, nr. 13, elfde jaargang, Rijswijk (Z.H.), 1941.
9. *Gerrit Achterberg, dichter van de sarcophaag, Aantekeningen bij zijn poëzie* z.p1. (= Den Haag), z.j. (=1943).
10. Opgenomen in het juninummer van *Groot Nederland,* 1941.
11. *Capricio Italiano, een reisboek over Italië,* Amsterdam z.j. (=1957).
12. Ed. Hoornik, "Een andere Aafjes", *Vrij Nederland,* 13-12-1947.
13. Pierre H. Dubois, "Nieuwe gedichten van Bertus Aafjes: *'De karavaan',* wil tot expressie", *Het Vaderland,* 24-12-1953.
14. Anthonie Donker, "Kroniek der letteren", *Algemeen Handelsblad,* 13-12-1945.
15. Ed. Hoornik, "Brief aan Bertus Aafjes", *De Gids,* 1962, p. 225 e.v.

Christo van Staden

Kremetart

Die koorsbas gereep vleg ek 'n waterskottel, en 'n nes
vir die vlermuis en 'n hangmat vir die nagaap,
koelteplek waar in vlae gerepte land sonbesies groei
soos grys vratte en ontsteekte knoetse aan 'n swanger boom.
Ons wag op die reën.
Mense soos jong saailinge vleg hulle vingers
soos 'n mens droë latte buig om te bid.
Ek luister dag en nag na die harige peule van my huis,
so met die oor op die maag van 'n bekende vrou,
en ek ken al die legwerk van stilte.
Ek is die wag al gewoond.
Koms sal my onverhoeds betrap, 'n man
met die hand in die broek en die tong gekleur
met die suur geur van die kremetart.

So, in die boom, die kiepersol of die plataan,
of die geruis deur die stilte van kersie of pruim,
is ek my bewus van die geweld van 'n verlede.
Die naat groei vas om naat te bly.
Die kierie word gekerf uit die kruk van 'n ouer ouderdom.
Ek sit en luister in die boom. Die seisoene
voer gesprekke met die blare, en voortye
word deur die sap oorgelewer, in die oor van die wind
gefluister en in afvoerpype en klipskeure
en om hoeke van huise geskinder. Niemand
bly stil nie, en niemand kan die ore toepluis nie.

Net die boom, want die boom is herinnering self.
Om die naat lê die stikmerke soos een
die mond probeer snoer het.

Geir Farner

Het gebruik van hulpstrukturen in "Het leven uit een dag" van A.F.Th. van der Heijden en "Het huis der onbekenden" van Jos Vandeloo

In dit artikel zal ik veronderstellen dat fiktionele werken op een of andere manier de lezer over het menselijk bestaan inlichten. Dit geldt evenzeer voor de konsumptieliteratuur als voor de serieuze literatuur, want de ontspannende funktie van de konsumptieliteratuur houdt juist verband met de aangename of spannende informatie van dit genre, dat veeleer ten doel heeft de lezer te vertellen wat hij graag hoort, dan hem de waarheid (die vaak onaangenaam of saai is) over te brengen. De fiktie kan "waar" zijn in die zin dat de handeling naar de leest van de werkelijke wereld is geschoeid en dus de normen en wetten van de werkelijke wereld toelicht. Van de serieuze literatuur verwacht ik dat die mij iets waars, nieuws, aktueels en belangrijks over het menselijk bestaan meedeelt[1].
Omdat de fiktie geen direkte weergave aanbiedt van de werkelijkheid, d.w.z. de historische wereld, mag de handeling de normen van de werkelijkheid verbreken voorzover deze afwijking van de "waarheid" geen afbreuk doet aan de eigenlijke informatie. Hoewel bijv. *Le petit prince* van Saint-Exupéry de werkelijkheid op een symbolische wijze voorstelt, zou niemand denken dat de schrijver van ons verwacht dat we zijn symbolen letterlijk opvatten. De lezer zal de waarheid in het beeld van de sociale en psychologische werkelijkheid zoeken waar de symbolen naar verwijzen, dus niet in de fysieke onwaarschijnlijkheden van Saint-Exupérys fiktieve wereld maar in de betrekking tussen de kleine prins en zijn menselijke omgeving (waar uiteraard ook de vos en zijn roos toe behoren). Afwijkingen van de normen van de historische wereld die de schrijver bewust toepast om de kommunikatie met de lezer te vergemakkelijken, zal ik hier hulpstrukturen noemen.
In zijn roman *Het leven uit een dag*[2] maakt A.F.Th. van der Heijden gebruik van dergelijke hulpstrukturen: deze roman bevat een wereld waar het leven in de loop van één dag plaats heeft en waar de belangrijkste gebeurtenissen in het leven niet herhaalbaar zijn, in dit geval vooral de liefde. De fiktieve wereld van deze roman bevat ook een hemel en een hel die elk op zijn manier de menselijke wereld uit een dag belichten en omgekeerd. Zowel hel als hemel bestaan in een andere tijddimensie: de hemel is oneindig kort, als een vlam (blz. 27), terwijl de hel de tijddimensie heeft van het werkelijke leven (dus dat van ons, de lezers) en bestaat in herhalingen: bijv. kan men daar de liefde herhaald beleven. Waarom ensceneert de schrijver dit afwijkende wereldbeeld? Het ligt voor te hand te vermoeden dat hij het eenmalige met het herhaalde wil vergelijken, met de liefde als hoofdthema. De priester lijkt de

spreekbuis van de schrijver te zijn wanneer hij in het tweede hoofdstuk van de roman het verschil tussen de twee dimensies verklaart (blz. 30): door de eenmaligheid neemt de bewoner van de wereld van eenmaligheid "meer en dieper in zich op: Scherper vooral. Details . . . Nuances." "De bewoners van de hel zijn afgestompter, zien meer hetzelfde en daardoor minder." De intensiteit van de eenmaligheid gaat verloren bij de herhaling.
Van der Heijden lijkt bijgevolg te willen beklemtonen dat de liefde niet tegen de herhalingen van het alledaagse leven bestand is, een problematiek die bijv. Streuvels sterk heeft beziggehouden (vgl. de huwelijken van de personages in *Het leven en de dood in den ast*). Wat in deze roman een natuurwet en een sociale norm is, is naar de mening van veel mensen een psychologische wet in de werkelijke wereld: door de herhaling gaat de liefde heel vaak te gronde. Door de werkelijke wereld te vergelijken met een fiktieve wereld waar de herhaling niet mogelijk is en waar alles intenser wordt beleeft, geeft van der Heijden het probleem van de herhaalbaarheid meer reliëf. Hij lijkt de lezer aan te moedigen om zich af te vragen of het niet mogelijk is de dingen van zijn eigen, werkelijke wereld intenser te beleven. Zijn gedetailleerde en erg realistische schildering van de ontmoeting van zijn twee hoofdpersonages (het meisje Gini en de jonge man Benny) en hun eerste (en laatste) gemeenschap[3] ondersteunt het vermoeden dat de schrijver het bovengenoemde thema voor ogen heeft gehad toen hij de hulp-strukturen van de eenmaligheid en "eendaagsheid" koos.
Als men de handeling nader bestudeert, wordt echter duidelijk dat dit thema slechts het eerste gedeelte van de roman beheerst. Dus gaan we de handeling kort resumeren.
Twee jonge mensen, Benny en Gini, worden verliefd en krijgen elkaar zonder eigenlijke problemen. Een probleem ontstaat pas door de eenmaligheid van alles in deze wereld omdat men slechts één keer kan liefhebben, slechts één keer met elkaar slapen, waarna de liefde voorbij is. Zowel lichamelijk als geestelijk verdroogt men na de gemeenschap, en de lust keert niet meer terug (blz. 23). De twee jongeren willen de eenmaligheid niet aanvaarden. Ze willen hun liefde vereeuwigen. Daardoor worden ze opstandelingen. Door een moord te plegen willen Benny en Gini naar de hel komen om daar hun liefde voort te zetten. Maar Benny komt naar de hel, terwijl Gini naar de hemel komt omdat ze slechts uit liefde tot Benny aan de moord heeft deelgenomen. Benny zoekt haar wanhopig terwijl hij zich door prostitutie geneert, en wanneer hij ten slotte ontdekt dat zij naar de hemel is gekomen, wordt de wereld van de herhaling een echte hel voor hem. Helemaal op het einde van de roman blijkt dat de blinde man die ze gedood hebben, dit allemaal gepland heeft uit afgunst. Hij heeft hen ertoe gelokt hem dood te maken.
Het laatste gedeelte van de roman gaat dus helemaal niet over de verdere ontwikkeling van de liefdesverhouding van Gini en Benny in de wereld van herhaling. De invloed van de herhaling op hun betrekking wordt nooit uitgetest. In de plaats valt het onbehagen van de herhaling samen met de pijn

van het gescheidenzijn, en het blijft een open vraag of de grote liefde van het paar de herhaling zou hebben getrotseerd. Bijgevolg blijft de lezer met een gevoel van teleurstelling zitten: waar is de voortzetting van het interessante thema van de slijtage van de liefde?
Het eerste gedeelte dat over de eerste jeugd van Benny en zijn liefdesbetrekking met Gini gaat, beslaat maar 97 bladzijden, terwijl het gerechtelijke proces en de terechtstelling 47 bladzijden en Bennys verblijf in de hel 86 bladzijden beslaan. Als het thema van de slijtage het hoofdthema van van der Heijden is geweest, is het boek thematisch in tweën gesplitst. Een mogelijke verklaring is de ijver van de schrijver om de lezer te verrassen. De lezer verwacht immers dat de twee hoofdpersonages samen in de hel terechtkomen om het thema van de slijtage verder toe te lichten. Deze opvatting wordt bevestigd door het feit dat van der Heijden de oplossing van het mysterie t.o.v. de verdwijning van Gini uitstelt tot helemaal op het einde van de roman. In plaats van de natuurlijke spanning die zou ontstaan door het konflikt tussen de sterke liefde van het jonge paar en de herhaling van het alledaagse leven, schept de schrijver kunstmatige spanning met behulp van uiterlijke omstandigheden. Zodoende verandert hij zijn aanvankelijk serieuze roman in een spanningsverhaal zonder een echt boeiend thema.
Met een zekere welwillendheid is het echter mogelijk een overbruggend thema te vinden. In plaats van het neorealistische thema van de slijtage van de liefde stelt van der Heijden het romantische thema van de offervaardigheid van de liefde aan de orde. De twee jongeren zijn bereid de martelingen van de hel te riskeren om hun liefde voort te zetten, maar hun hel wordt anders dan ze zich die hadden voorgesteld. Het thema wordt dan de liefde die door het noodlot onmogelijk wordt en de moed die niet wordt beloond, en het thema van de slijtage van de liefde wordt dan maar een bijthema. Het was de verdienste van de moderne literatuur de problematiek te verschuiven van het "hoe elkaar krijgen" tot het "hoe achteraf samenleven". Naar mijn mening zijn de problemen van het samenleven vandaag een veel aktueler probleemstelling dan de problemen die tussen de fase van de eerste verliefdheid en die van het alledaagse samenleven liggen.
Toch is het me veeleer om de funktie van de hulpstrukturen te doen. Hoe belangrijk is van der Heidens gebruik van de eenmaligheid en de eendaagsheid voor de funktie van zijn roman? Heeft hij deze hulpstrukturen werkelijk nodig, of heeft hij zijn vertekende universum geschapen ter wille van de vertekening zelf?
Wanneer we de handeling van *Het leven uit een dag* nuchter beschouwen, blijkt die tamelijk traditioneel. Het is de oude intrige van de man en de vrouw die zich liefhebben maar die elkaar niet krijgen door de moeilijkheden die de uiterlijke omstandigheden teweegbrengen. Zo gezien is de eenmaligheid een kunstmatige hinderpaal die men makkelijk door natuurlijkere moeilijkheden had kunnen vervangen, en de eendaagse cyclus van het leven is alleen maar een fysieke basis die de schrijver gebruikt om de eenmaligheid

te verantwoorden. Eigenlijk is er helemaal geen noodzakelijk verband tussen de eenmaligheid en de eendaagsheid van het leven in de fiktieve wereld van Benny en Gini. Hoewel de dag in vergelijking met een zeventigtal jaren kort is, neemt de korte duur ervan niet weg dat dingen zich herhalen. De onherhaalbaarheid is een wet die ook in een levensloop van zeventig jaar mogelijk zou zijn, maar uiteraard zou het moeilijker verstaanbaar zijn dat er in de loop van zeventig jaar geen herhalingen zijn dan in de loop van een dag. Waarom van der Heijden deze twee hulpstrukturen in zijn roman heeft toegepast, kan alleen hijzelf weten, maar als criticus kan ik ten minste vaststellen dat zijn gebruik ervan de handeling een exotische kleur verleent en het boek doet opvallen. Een diepere funktie is echter niet makkelijk te ontdekken, en ik blijf met het gevoel zitten dat de schrijver in dit geval de hulpstrukturen heeft toegepast ter wille van de hulpstrukturen zelf en niet ter wille van een diepere boodschap.
Zoals bij de meeste metaforen is er geen volledige parallel tussen het leven uit een dag en het "normale" leven, en bijgevolg ontstaan inkonsekwenties. Het mensenleven duurt ongeveer twaalf uur, wat betekent dat de beweging van de zon zich niet herhaalt voor het individu en dat de lichamelijke groei en het lichamelijke verval zich in de loop van deze korte tijd voltooit. De bewegingen van de mensen zijn echter even langzaam als in de "normale" wereld, zodat Gini bijvoorbeeld moeilijkheden krijgt met haar beha omdat haar borsten zo vlug groeien dat ze geen tijd heeft naar huis te komen om beha te wisselen (blz. 56), en de bejaarde mensen die aan het begin van de roman naar het strand willen om de zonsopgang te zien, worden door de kleine wandeling zo oud dat ze op het strand sterven. De maaltijden volgen eveneens de cyclus van de dag, niet die van de lichamelijke groei en het leven, wat inhoudt dat Benny zijn borstmelk nog verteert terwijl hij op school zit, en dat hij als jonge man het tweede maaltijd van zijn leven krijgt vlak vóór hij terechtgesteld wordt. Dit zijn tegenstrijdigheden die van der Heijden opzettelijk heeft toegelaten, want hij wijdt er herhaaldelijk over uit. Het eerste hoofdstuk lijkt bijvoorbeeld geen andere funktie te hebben dan de verwondering van de lezer over deze merkwaardige wereld te wekken waar de cyclus van het leven tot een dag is verkort zonder dat de bewegingen van de mensen vlugger zijn geworden. Een mens kan uiteraard onmogelijk zoveel groeien met één maaltijd, om de twintig jaar, en het is een raadsel hoe Benny tijd heeft gehad om zijn legerdienst te doen wanneer een mens zijn hele ouderdom besteedt om naar het strand te lopen, dat waarschijnlijk niet zo ver afgelegen is als het leger. Voorts kan men zich afvragen hoe het mogelijk is dat gedurende de kinderjaren van Benny die hij een uur of twee op school doorbrengt, grote huizen worden gesloopt en nieuwe worden gebouwd. De bouwarbeiders moeten zich immers veel vlugger bewegen dan Benny om in de loop van een paar schoollessen gehele gebouwen op te trekken. De handeling krioelt van voorbeelden van dergelijke tegenstrijdigheden. Dit zijn echter allemaal elementen die de lezer op de koop moet nemen om het

gedachtenexperiment van de schrijver mee te maken en doet geen afbreuk aan de boodschap. Van der Heijden heeft zeker ook een humoristische bedoeling gehad toen hij deze tegenstrijdigheden schiep. Hij wenst niet te bewijzen dat het hele leven in een dag kan aflopen, hij wil alleen aan het menselijke leven in de werkelijke wereld reliëf geven. Het is jammer dat hij op zijn hulpstrukturen zo verliefd is geworden dat hij van de mogelijkheden die ze bieden, niet voldoende heeft geprofiteerd.
Het huis der onbekende[4] van Jos Vandeloo heeft met *Het leven uit een dag* gemeen dat de schrijver met de tijd speelt, maar evenals *Het leven uit een dag* maakt *Het huis der onbekenden* ook gebruik van een tweede hulpstruktuur, die eigenlijk de hoofdzaak is. Bij van der Heijden was de eenmaligheid belangrijker voor de handeling dan de eendaagsheid, en bij Vandeloo vinden we een vergelijkbaar gebruik van hulpstrukturen.
Het huis der onbekenden gaat over een man in de veertig, de Vlaming Paul Everart, die op zekere dag niemand herkent: al zijn bekenden zien er anders uit en zijn vreemde mensen voor hem. Dit geldt ook voor zijn vrouw en zijn zoon, en omdat zijn vrouw nu helemaal anders is, beleeft hij haar op een nieuwe manier en wordt verliefd op haar. Aanvankelijk gelooft hij dat hij het slachtoffer van een grap is, maar naarmate de tijd vergaat zonder dat iets verandert, wordt hij desperaat en reist naar Nederland om daar vrienden te bezoeken om te zien of die ook veranderd zijn. Uiteraard zijn die ook onherkenbaar, en wanneer hij teleurgesteld naar België terugkeert, gebeurt iets merkwaardigs: plotseling bevindt hij zich twintig jaar later in de tijd zonder zelf veranderd te zijn. Vreemde mensen wonen in zijn huis, zijn vrouw is van verdriet gestorven, en zijn zoon is intussen getrouwd en heeft een kind. In een poging om zijn zoon te treffen valt hij in de gracht (misschien een zelfmoordpoging), en wanneer hij in het ziekenhuis ontwaakt, is hij twintig jaar ouder en heeft de tijd ingehaald.
De twee hulpstrukturen die hier worden toegepast, zijn ten eerste het onbekend worden van de mensen die in het leven van het hoofdpersonage een rol spelen, en ten tweede de onverwachte sprong in de tijd die Paul niet meemaakt en die hem van zijn bekende wereld nog verder verwijdert, zodat Paul meteen een achterstand van 20 jaar heeft t.o.v. zijn menselijk milieu. Het thema van het onbekend worden beslaat 106 bladzijden van de roman terwijl de sprong in de tijd maar de laatste 37 bladzijden beslaat. De hulpstruktuur van de sprong in de tijd heeft in *Het huis der onbekenden* nog minder te maken met de hulpstruktuur van het onbekend worden dan het leven uit een dag te maken heeft met de onherhaalbaarheid van de dingen in *Het leven uit een dag.* Waarom heeft Vandeloo deze twee hulpstrukturen in zijn roman gekombineerd?
De kommunikatieve funktie van het onbekend worden is makkelijk te begrijpen. Doordat zijn vrouw en zijn zoon plotseling voor hem vreemden zijn geworden, is hij in staat om zijn verhouding tot hen als nieuw te beleven, zonder door de verwachtingen en vooroordelen van de voorafgaande jaren te

worden gestoord. Dit is een situatie die in het normale leven nooit ontstaat omdat het in onze westelijke samenleving niet mogelijk is met iemand zo intiem om te gaan zonder hem vooraf goed te hebben leren kennen. De vertrouwelijkheid tussen echtgenoten en tussen ouder en kind ontstaat zo geleidelijk dat de betrekking meestal tegelijk door slijtage wordt beschadigd. Vandeloo toont zijn lezers hoe een betrekking kan funktioneren indien de slijtage uit het spel wordt gezet. Voor de echtgenoten Everaart wordt het leven kwalitatief verbeterd: ze voelen opnieuw verliefdheid en liefde. In dit opzicht heeft de hulpstruktuur van het onbekend worden een uitwerking die men kan vergelijken met die van de eenmaligheid in *Het leven uit een dag,* want beide hulpstrukturen droegen bij tot een intensievere levenskwaliteit voor de fiktieve personages doordat de verschillende elementen van het leven, zoals bijv. de liefde, voor de eerste keer werden beleefd. In *Het leven uit een dag* belet de eenmaligheid dat iets meer dan de eerste keer kan worden beleefd. In *Het huis der onbekenden* begint het leven enigszins opnieuw voor Paul en daardoor ook indirekt voor zijn vrouw omdat hij haar niet meer herkent. In zijn artikel *Vervreemding en geluksdroom bij Jos Vandeloo*[5] meent ook Marcel Janssens dat *Het huis der onbekenden* symbolisch moet worden geïnterpreteerd: "*Het huis der onbekenden* kan en moet naar mijn mening ook symbolisch geïnterpreteerd worden. Naast het spel der verbeelding, dat ons vooral boeit in het begin, houdt de symbolische inslag van dit verhaal heel wat aantrekkelijks in." (blz. 224). Hij schrijft verder: "Het oeroude verlangen naar het verloren paradijs is voor een korte poos in vervulling gegaan. Dit ideaal is echter niet leefbaar in een wereld vol conventies, taboes en verdrukkingen, en zo wordt het weekend met Ellen voor hem het symbool van een ideale gelukssituatie, die ondanks haar verrukkelijke weligheid niet zonder weemoed kan genoten worden." (blz. 224). Voor Paul en Ellen is deze nieuwheid echter voorbijgaand, want de herhaling zou hun nieuwontdekte liefde gauw aan de onvermijdelijke slijtage van het alledaagse leven blootstellen zodat ze in de oude routine zouden vervallen tenzij ze in staat zouden zijn uit het gebeurde te leren hoe men zich in het alledaagse leven vernieuwen kan. Dit moet immers de pointe van deze hulpstrukturen zijn: hoewel de schrijver aan de hand van onrealistische hulpstrukturen een utopische levenssituatie voorstelt, moedigt hij daardoor de lezer aan om zelf te overwegen of de utopische levenssituatie ondanks alles in het praktische leven te verwerkelijken is. Zou het mogelijk zijn dat we ons in het werkelijke leven zo kunnen vernieuwen dat we de slijtage vermijden?

Maar Vandeloo weet blijkbaar niet hoe hij zijn handeling moet voortzetten, want hij verlaat dit boeiende thema om iets totaal anders te behandelen: de "ontwrichting van de tijdsbeleving" zoals Marcel Janssens het zegt. Marcel Janssens drukt de reden waarom Vandeloo zijn thema verandert, zo uit: "Er komt sleet op Pauls hardleerse verwondering. Het verhaal wordt bepaald slepend tijdens het bezoek aan Nederland. Het wordt een broderen op een

onveranderlijk patroon, een opstapelen van gelijkaardige episodes zonder crescendo. Het poer dat in de vondst stak lijkt wel opgebruikt" (blz. 223). Hierin zijn dus beide romans gelijk: beide snijden het thema aan van de nieuwheid van de liefde die door de slijtage wordt bedreigd, en laat dit thema in de steek op het ogenblik dat het werkelijk interessant wordt. Beide hebben ook gemeen dat uiterlijke omstandigheden de bloeiende liefde van de hoofdpersonen onherroepelijk afbreken. Zodoende vervangen beide schrijvers het waardevolle psychologische thema door een minder interessant thema, t.w. dat van het noodlot dat in het leven van het individu ingrijpt en zijn geluk bederft.
Ondanks zijn vaststelling dat *Het huis der onbekenden* symbolisch moet worden geïnterpreteerd, besteedt Marcel Janssens geen aandacht aan de overgang van de hulpstruktuur van de onbekendheid tot die van de ontwrichting van de tijdsbeleving. Hij zet daarentegen een vraagteken bij het slot omdat Vandeloo daar de fantastische lijn verlaat (blz. 223). Maar het is de hulpstruktuur van de onbekendheid die een symbolische betekenis heeft terwijl de ontwrichting van de tijdsbeleving mijns inziens moeilijker symbolisch kan worden geïnterpreteerd.
Evenals *Het leven uit een dag* bevatten de hulpstrukturen in *Het huis der onbekenden* tegenstrijdige elementen. De bekenden van Paul Everaart zien er niet alleen onbekend uit maar zijn konkreet van uiterlijk veranderd. Dat Paul zijn vrouw mooi en zijn zoon lelijk vindt, wordt in zo algemene bewoordingen geschilderd dat men veronderstelt dat dit sclechts een verandering van zijn subjektieve instelling uitdrukt, maar later worden andere personages als konkreet anders voorgesteld: Arturo, de eigenaar van het Italiaanse restaurant, die hij zo goed kent, is in zijn herinnering fysiek totaal anders: "Hij zou dus Arturo zijn? Een Arturo die volkomen veranderd is, die geen enkel bekend teken van vroeger bezit. Niet de brede, ontzagwekkende snor, niet de losheid en de charme, noch zijn lach, zijn manieren, zijn gestalte. Alleen maar zijn vloek, dat is bitter weinig als overeenkomst." (blz. 63). In Amsterdam is Dijkstra van rondborstig plots dikbuikig geworden (blz. 106). Deze konkrete verandering van het uiterlijk van de personages is moeilijk als psychologisch verschijnsel te begrijpen: het lijkt onwaarschijnlijk dat het geheugen van het hoofdpersonage het verleden zo konkreet verdraait of dat de fysieke werkelijkheid konkreet veranderd is. En waarom zijn slechts de mensen veranderd terwijl de fysieke omgevingen onveranderd zijn? Paul heeft immers geen moeite de weg te vinden en zijn huis te herkennen, slechts de inwoners worden door hem als onbekend geïdentifiseerd (blz. 10–11). Voor deze tegenstrijdigheden geldt echter hetzelfde als voor die in *Het leven uit een dag:* het zijn allemaal elementen die de lezer op de koop moet nemen om het gedachtenexperiment van de schrijver mee te maken en doet geen afbreuk aan de boodschap. Noch Vandeloo noch van der Heijden zijn erop uit om hun hulpstrukturen als iets anders dan hulpstrukturen voor te stellen, en ze werken deze maar zover uit dat de handeling er zijn plasticiteit en

aanschouwelijkheid niet door verliest. In geen van de romans is het moeilijk voor de lezer zich voldoende met de fiktieve handeling te identificeren om voor de eigenlijke boodschap open te zijn.
Mijn konklusie is dus dat de hulpstrukturen die in beide romans worden toegepast, op zichzelf interessante vondsten zijn die de menselijke werkelijkheid uit een nieuwe optiek belichten, maar dat de twee schrijvers allebei hun veelbelovende projekten bederven door onderweg het boeiende thema van de nieuwheid en de slijtage in de steek te laten.

Universitetet I Oslo

1. Vgl. Geir Farner: *Meesterwerk of maakwerk? Een studie van "Het gevecht met de engel" van Herman Teirlinck,* Oslo 1984, blz. 33-38.
2. A. F. Th. van der Heijden: *Het leven uit een dag,* Amsterdama 1988.
3. Dit aspekt van de roman wordt ook geloofd door Fred J. Nichols in zijn recensie In *World literature today,* v. 63, nr. 4, Oklahoma autumn 1989, blz. 689-690.
4. Jos Vandeloo: *Het huis der onbekenden,* Den Haag/Brussel 1963.
5. *Dietsche Warande en Belfort,* jrg. 1964, blz. 221-224.

Lien Louw
Dubbelganger

Vir Liesbet is dit 'n belangrike dag — die begin van die laaste deel van haar lewe. So het matrone gesê. Vanoggend toe meneer Jooste haar hier by die ouetehuis kom aflaai het.
Haar knoesterige vingers streel oor die stoel se armleuning. 'n Verpleegster het 'n kussing onder haar ingedruk oor sy so maer is, en 'n klein stoeltjie vir haar voete gebring. Haar oë dwaal deur die spierwit kamer. Die ingeboude kas en die bed teen die ander muur. Langs haar, sodat sy die laai maklik kan bykom, staan 'n spieëlkas.
Haar oë vang die spieëlbeeld vas. Die litteken onder die regteroog.
"Die kind se oë is te groot, Anna," het tant Bella gesê. "Sy kyk mens so aan. As jy mý vra is daar 'n skroef los. Jy moet laat kyk, sy gee my skoon die ritteltit."
Dit was 'n paar maande na pa se dood en ma het gesukkel met pitswere aan haar arms van die vuil wasgoed.
Tant Bella was ergerlik: "Dis nie mý plig om vir jou en jou agt kinders te voorsien nie, Anna! Jy wou nie luister nie. Ek het jou gesê Martiens is 'n sukkelaar."
Liesbet het 'n ent weg gestaan en luister. Die twee jonger sussies het aan haar rok houvas. Sy het na haar tante gekyk, na die ronde wange en die blink kammetjies in haar hare. Vir 'n oomblik het hulle oë ontmoet en daar het 'n rooiigheid oor tant Bella se gesig gekom.
"En julle kom klop nie weer by die voordeur nie. Dis net vir die skoonfamilie. Gaan agterom! Dè, hier's twee sjielings. Dis al wat ek by my het."
Ma het die geld by haar gevat en gegroet. Die pad huis toe was lank en die kleintjies moeg en honger.
Tant Bella was ma se suster en sy het nie kinders gehad nie.
"Is oumatjie honger?" vra 'n opgewekte stem en Liesbet knik haar kop. Sy was altyd honger. So lank as wat sy kan onthou.
"Rys en pampoen, nes ouma gevra het!" het die verpleegster glimlaggend gesê en die kos voor Liesbet neergesit. "En more is daar 'n kersfees-ete! Ons gaan vir ouma kom haal met 'n rolstoel, af eetsaal toe. Dit gaan lekker wees. Elkeen kry 'n papierfluit en 'n gekleurde hoed!"
Liesbet het na haar gekyk.
"Ek het vir jou werk gekry, Liesbet," het haar ma gesê. Dit was die aand voor Kersfees. "Die vrou betaal 'n sikspens en sy wil iemand hê om te kom skoonmaak na die krismisdinner."
Die mense was nog aan tafel toe Liesbet daar aankom. Sy het aan die agterdeur gaan klop maar niemand het gehoor nie. Toe loop sy om die huis en sy sien hulle deur 'n venster. Binne-in het versierings gehang, kruis en dwars

van die dak af en in die een hoek was 'n kersboom met 'n silwer engel op. Die vrou het haar raakgesien en ophou lag. Agtertoe beduie. Op haar kop was 'n rooi hoed van papier.
Liesbet eet stadig. Elke sluk is vir haar kosbaar. Al is daar more weer. "Julle moet gelykop deel, Ralie. Dis die laaste brood en die mense betaal eers oormore. Vir wat 'n mens ook so moet sukkel om 'n bietjie wasgoedgeld uit hulle uit te kry, sal ek nou nie weet nie, maar as jy arm is, mors almal met jou. En jy, Liesbet, moet loop skropwerk vra. Al moet jy nou uit die skool uitbly, my kind. Ons moet eet!"
Ma het aan haar rok gepluk. Haar hande was skurf en plek-plek was haar naels tot in die lewe toe af.
Bedags het ma die twee kleintjies met haar saamgeneem as sy moes wasgoed haal of aflewer. Dan was daar 'n kans dat hulle iets te ete sou kry. Al was dit ook wat. En Ralie het gewerk. Smiddae na skool en partykeer oor 'n naweek ook as ma haar kon spaar. Mense se kinders opgepas. Engelse by die barakke langs die tronk. Vir twee sjielings in die maand. En soms het hulle haar daar laat eet. Agterna, as almal klaar was en daar was oor. Amper soos Hond, het Liesbet gedink. Op 'n manier.
"'n Rondloper," het pa gesê, want Hond het sommer so uit die veld uit by hulle aangekom. Ma het hom in die skaduwee onder die wa gekry. Ma wou hom wegjaag, want 'n hond moet vreet, het sy gesê en waar kry sy dié, maar pa het gesê hy moet bly, want hy's beter as niks.
Pa het 'n riem om Hond se nek gebind en hom agter aan die wa vasgemaak.
Met 'n spyker teen die dwarshout in.
Vir Hond was dit nie maklik nie, want die kos was min en baie dae moes hy sonder water ook bly. En daar was Swys. Want as pa en ma nie kyk nie, het hy vir Hond rinneweer. En jy kon nie keer nie, want Swys sou vir jou flenters maak.
Liesbet sit die vurk saggies neer en voel na die sakdoek in haar mou. Haar hande wil nie meer nie en sy moet die vingers knak voor hulle wil vat. Mister Sugarman het eenkeer gesê sy het die kleinste hande wat hy nog aan 'n mens gesien het. Sy moes by sy winkel langs as sy skropwerk gehad het. Smiddae, op pad huis toe.
"'n Tiekie se bruinsuiker en 'n tiekie se los oats, mister Sugarman," het sy gevra en dan het sy haar hand uitgehou sodat hy die sikspens by haar kon vat. Sy moes vir vier van hulle kos maak. Dun pap met 'n bietjie van die suiker oor.
Swys het nie gewerk nie, al was hy amper veertien.
"Hy steel die swartes se magou, ma. Daar bo, tussen die trokke as hulle werk," het Ralie gesê. "Die polisie gaan hom nog vang!"
Maar met Swys het ma nie geweet hoe nie, want Swys was rietaart.
Liesbet kyk na die skoon wit bed teen die muur. Haar pensioen is genoeg, het meneer Jooste gesê en hulle sal mooi na haar kyk. Al kan sy nie meer

werk nie.
"Jy moet vir Hond losmaak, Martiens," het ma gesê. "Dis nou drie dae en daar's niks. Kyk hoe lyk hy. Dalk kry hy iets in die veld."
Hond was toe al lank by hulle en tye was swaar. Liesbet het eenkant staan en kyk toe pa die spyker uit die dwarshout trek. Toe hy die riem om Hond se nek afhaal.
"Weg is jy!" het hy gepor. "Voertsek!"
Maar Hond het bly staan. Na pa gekyk en sy stert gewaai.
Aanmekaar het hulle hom probeer verdryf. Heeldag lank. Maar toe dit aand word, was Hond nog daar.
"Julle gee nie vir die ding iets om te vreet nie, Anna," het pa gesê. "As hy nie wil vrek nie, sal hy moet loop."
Vir dae lank het Hond die wa gevolg en Liesbet het binne-in bly sit. Agter 'n hoop sakke met haar oë toe. Tot dit aand geword het. Dan het sy haar oë oopgemaak en gewonder of Hond ook die sterre kon sien.
Eers laatmiddag, op die derde dag, het Hond bly lê. Die wa het aangegaan, want pa kon nie stop nie. Oor die tyd.
Liesbet was ses toe haar pa die kakebeenwa verkoop het. Hy was klaar met smous, het hy gesê en boonop was ma weer in die ander tyd.
In Pretoria het hy werk gekry. By die tronk. Met 'n uniform en als en 'n huis wat hy by mister Sugarman gehuur het. Die huis was klein. 'n Semi-dietach van sink. Met een slaapkamer. Gelukkig was die stoepie met sifdraad toe en die seuns het daar geslaap. Sy en Ralie en die ander, in die voorkamer op 'n matras onder die tafel. Die baba was by ma-hulle in die kamer.
Pa het nie veel gekry vir die wa en osse nie en in die begin was dit maar 'n gesukkel so sonder meubels en die koolstoof was flenters. Die pote af en waar die skoorsteen moes deur, was 'n yslike gat. Pa het 'n ou drom in die hande gekry en die stoof bo-op staangemaak en in die voorkamer het ma paraffienkissies gepak vir sit.
Vir Liesbet was dit dit die waarword van 'n droom. Om in 'n huis te kon woon. Soos ander kinders. En skool toe te kon gaan. Al was hulle anders. Want speeltye moes sy en Ralie op die gras bly sit.
"Ons sal in die skande kom, Liesbet," het Ralie gefluister as Liesbet wou neul om te gaan speel. "Sê nou ons rokke waai op!"
Smiddae na skool het hulle gaan mis optel. By die slagpale, in 'n streepsak. Droës vir die vuur en die res vir die vloere. Die huis was naby 'n treinspoor en in die winter het van die drywers kole afgegooi as Ralie vir hulle gewaai het.
Toe word pa siek. En ma en die baba ook. Dié was drie maande oud. Die griep was oral.
"Julle begrawe nie vir my onder die Jack nie, Anna," het pa gefluister toe hulle hom kom haal het met die ambulanswa. "Jy moet kyk."
Rooi- en witgestreepte bandiete met mussies op. Hulle het vir pa op 'n stretcher uitgedra. Pa het nie weer teruggekom nie. Net vir die begrafnis. En

om die kis was die vlag gedraai en oral was brommers.
By die kerkhof het Liesbet langs die graf gaan sit. Sy het na die dominee se wit hare gekyk. Na die fyn wit hande om die Bybel en na die swart manel wat liggies geroer het. En sy het gewonder of hy die Here is.
"Kan ek oumatjie se bord maar vat?" het die opgewekte stem gevra. "Hoekom gaan lê ouma nie 'n bietjie nie?"
Liesbet het haar kop geskud. Sy wou nie lê nie. Nie vandag nie. Sy wou vandag ten volle ervaar. Soos 'n kind 'n onverwagse lekkergoed.
Hulle het iewers in 'n stofstraat rondgedwaal. Pa moes vir 'n paar dae oorstaan. Wag vir rieme. Liesbet het agter geraak. Langs die kant van die pad was die gras lank en die spriete soet. Toe sien sy die lekkergoed lê. Sommer daar. Bloedrooi en vol grond en kleiner as haar pinkie. Sy het dit opgetel en in haar mond gedruk. Grond en al en vir 'n lang ruk het sy doodstil bly staan. Vasgevang in die heerlikheid. Tot die laaste druppel soetheid toe. Die ander het na haar begin roep en sy het na hulle toe gehardloop.
"Ek het swiets opgetel," het sy uitasem gesê. Daar was 'n doodse stilte.
"Is nie," het Ralie gestry.
"Maak oop jou bek," het Swys beveel.
Vyf paar oë het na haar gekyk.
"Haar tong is rooi," het een gesê. Liesbet het doodstil bly staan.
"Dit was net 'n klein stukkie," het sy gefluister.
Toe Swys se vuis haar tref, het sy nie 'n geluid gemaak nie. Bloed het oor haar wang gestroom en sy kon nie mooi sien nie.
Arme Swys. Die verbeterskool het gehelp. Maar eers toe hy agtien was. Kaap toe en toe hy terugkom, kon hy juwelekissies maak. Fyn, met kussinkies gestop. Dié het hy op straathoeke verkoop. Tot hy begin drink het. Ma het nooit van die geld gesien nie. Ook nie vir Swys nie.
Liesbet tas na die litteken onder haar oog. Dit het lank geneem om gesond te word en vir 'n ruk moes hulle sonder haar skropgeld klaarkom. Toe het ma by die Welfare gaan hulp vra. Sy moes sweer dat al agt háár kinders was. Toe praat hulle van Weeshuis toe, maar ma wou nie. En ses maande later het die man van die Welfare na hulle huis toe gekom. Daar was 'n stukkie vleis in die huis dié aand en ma was besig om dit tussen hulle te verdeel. Die Welfareman het by die tafel kom sit.
"Mevrou Nel," het hy gesê, "ons het jou nou vir ses maande lank dopgehou en ons is tevrede. Die Staat bewillig agt pond in die maand vir jou en jou agt kinders."
Ma het opgehou inskep en stadig om die tafel geloop. Tot by hom. Die kastrol in haar hand.
"Wat bedoel jy met dopgehou?" het sy gevra.
"Wel, u sal verstaan, ons moes natuurlik seker maak dat u nie 'n . . . wel, met permissie gesê, 'n . . . los vrou is nie, sien."
Tot vandag toe weet Liesbet nie of dit met opset was nie, maar op een of

ander manier het die warm vet op die Welfareman se skoot beland. Ma het aangebied om dit skoon te maak, maar die man is daar weg sonder 'n woord.
Die son het nou uit 'n ander hoek uit deur die venster geskyn en die spieëlbeeld se gesig was dof. Liesbet het 'n kombersie uit die boonste laai gehaal en dit oor haar bene gegooi sodat net haar skoene uitgesteek het. Vandag wou sy haar skoene aanhou. More kon hulle vir haar pantoffels aantrek.
Ma het vir haar vaste werk gekry toe sy elf was. Sy het dié jaar standerd twee deurgekom en die juffrou het gesê sy is goed met somme.
"Die man by die Regent sê jy kan dadelik begin, Liesbet. Die eerste twee maande betaal hy niks oor jy moet leer. Daarna is dit twee-en-ses in die maand."
Die teekamer was langs die bioskoop en Liesbet moes bly tot na die laaste vertoning. Soms het die plek eers teen twaalfuur leeggeloop. Gelukkig het ma haar kom haal en wanneer hulle deur die donker strate huis toe geloop het, het Liesbet gewonder of haar pa hulle mis. Of hy spyt is hy is vort. Dan het sy in die donker lug in opgekyk en tussen die sterre gesoek. Na haar pa of iets. Tot by die huis. Dan het ma 'n kers opgesteek en die brooddeeg oopgemaak. Hulle moes snags knie. Oor die tyd. Want ma moes vroeg uit.
Dit was nou rooierig in die kamer en Liesbet het gewonder wanneer die opgewekte stem weer kom. Sy was lus om op die bed te gaan lê. Haar kop het warm gevoel. Al of sy koors het. Maar dit was seker van die son. Sy was lank in die son.
"Die kind se koors loop hoog, Martiens," het ma gesê. "Ons moet by 'n dorp uitkom."
Hulle was met die kakebeenwa op pad.
"Smeer weeluisbloed aan haar tandvleise, Anna. Dis al wat help."
Maar ma was koppig. Eers later het sy toegegee. Die kooigoed begin fynkam. Liesbet het haar met brandende oë dopgehou. Sy het die donkerrooi tussen haar ma se duimnaels gesien. Gevoel toe haar mond oopgemaak word en haar ma se vingers oor haar tandvleise vee. Daar was 'n bloedsmaak in haar mond. Dié nag het haar koors gebreek en Liesbet het in die donker lê en wag dat dit lig moes word.
"Hemel, oumatjie! Wat gaan hier aan!"
Die stem het verskrik geklink.
"Matrone! Gaan roep vir matrone! Gou!"
Daar was 'n gemaal om Liesbet en die kamer was nou pikdonker. Sy wou vra dat hulle 'n kers opsteek, maar die woorde wou nie kom nie. Sy wou keer toe die ambulanswa kom — sê van pa en die brommers en van more se krismisdinner en die hoedjies van papier. Maar daar was nie meer krag in haar oor nie. Toe het sy opgekyk en die sterre gesien. En vir pa en vir ma. En ma het gesê: "miskien moet ons vir Hond losmaak, Martiens," en pa het die riem afgehaal en die spyker uit die wa uit getrek.

Mardelene Grobbelaar en Henriëtte Roos
Eugène N. Marais — estetisis en dekadent?

Verskeie relevante gegewens oor Eugène Marais se lewe en werk laat die vermoede ontstaan dat hy moontlik aansluit by die laat negentiende-eeuse literêre tradisie van die estetisisme en dekadensie. 'n Eerste aanwysing in hierdie rigting kan mens dalk vind in Marais se persoonlike lewe, en dan veral uit die (eensydige?) opmerkings daaroor in Rousseau se nou reeds beroemde biografie van 1974. Marais, met sy buitengewone kleredrag en sy onkonvensionele lewenswyse, het klaarblyklik 'n ooreenkoms getoon met sommige van die Europese en Britse kunstenaars wat aan die einde van die vorige eeu gewoonlik op afkeurende wyse deur literêre kritici met die oorkoepelende terme "dekadente" en "estete" saamgroepeer is. Gustav Preller se klassieke beeld van Eugène Marais: "deftig en elegant met wandelstok en rooigevoerde mantel by die opera, 'n gesoigneerde wêreldburger" (Rousseau, 1979: 79), roep onwillekeurig beskrywings van 'n figuur soos Oscar Wilde voor die geestesoog. In aansluiting by ander bohémiens het Marais hom weinig aan die heersende konvensies gesteur, 'n houding wat hom in botsing met sy familie, ander lede van die samelewing, en selfs die president (Paul Kruger) gebring het.

Rousseau beweer dat Marais na die dood van sy vrou in verskeie liefdesverhoudings betrokke geraak het, wat sy affiniteit met die negentiende-eeuse leefwyse sou bevestig.

Met verwysing na sy verhouding met Susanne, en met die oog op die moontlikheid dat hy ook met ander prostitute in Londen omgang gehad het, skryf Rousseau byvoorbeeld dat Marais daardeur "maar net die lang tradisie van sy eeu voortgesit (het) — ook die literêre tradisie" (Rousseau, 1979: 118). In latere verhoudings is daar sprake dat hipnose en masochisme 'n rol gespeel het (Rousseau, 1979: 205), dat Marais in minstens een geval op skynbaar ongeërgde en gewetenlose wyse 'n aborsie op sy vriendin uitgevoer het (Rousseau, 1979: 372), en dat hy selfs, soos Verlaine 'n halwe eeu tevore, met 'n pistool op sy vriend en geliefde geskiet het (Rousseau, 1979: 324). Aan die hand van die volgende beskrywing in Mario Praz se *The Romantic Agony* sou mens dus tot die gevolgtrekking kon kom dat Eugène Marais in sy persoonlike liefdeslewe eienskappe geopenbaar het soortgelyk aan dié van die *homme fatale:*

> 'I loved her, and destroy'd her' . . . was to become the motto of the 'fatal' heroes of Romantic literature. They diffuse all round them the curse which weighs upon their destiny . . . they destroy themselves, and destroy the unlucky women who come within their orbit. Their relations with their mistresses are those of an incubus-devil with his victim (Praz, 1966: 94).

Marais skryf dan ook kort voor sy dood op 'n stukkie papier wat later tussen ander aantekeninge ontdek is: "Hoe zyt gy gevallen, Lucifer, zoon des dageraads!" (Rousseau, 1979: 491). Beskrywings van Eugène Marais se voorkoms bevestig die ooreenstemming wat hy met die *homme fatale* getoon het. Soos die tipiese fatale man was sy gelaat byvoorbeeld "wasbleek" (Rousseau, 1979: 390). Sy oë, wat volgens verskillende waarnemers oor hipnotiese krag beskik het, se kleur kon wissel van ligblou tot violet. Hulle was "verskriklik koud en blou . . . eintlik skrikwekkend" (Rousseau, 1979: 452) as hy kwaad was. Ten spyte van sy magnetiese persoonlikheid, was daar volgens 'n vriendin, Joan Harley, "iets sinisters aan hierdie man" (Rousseau, 1979: 322), maar ook dit het haar tot hom aangetrek. Mens sou selfs kon beweer dat soos baie van die negentiende-eeuse dekadente kunstenaars, ook Marais in armoede en eensaamheid gesterf het. "Once step aside . . . from the ways of comfortable men and you cannot regain them. You will live and die under the law of the intolerable thing called romance" — so skryf 'n ander opium-verslaafde, Francis Thompson, in 1907 voor hy sterf (Gaunt, 1975: 129).

'n Tweede kontekstuele indikasie dat Eugène Marais se prosa moontlik aansluiting vind by die estetisistiese en dekadente literatuur wat teen die einde van die vorige eeu in Europa en Engeland gepubliseer is, is die feit dat hy kennis gedra het van die literêre werke van hierdie tydperk. Trouens, as tienderjarige reeds is Marais se intellektuele vorming in 'n groot mate gerig deur die heersende opvattings in Engeland, aangesien hy feitlik elke nuwe wetenskaplike teorie wat die Victoriaanse wêreld geskud het, met geesdrif ondersoek het, en byna elke nuwe literêre werk wat opspraak verwek het, gelees het. Boonop lyk dit asof Marais, aansluitend by Oscar Wilde se bekende uitspraak "Life imitates Art" (onder andere gesiteer deur Johnson, 1969: 80), in so 'n mate met bepaalde fiksionele karakters geïdentifiseer het, dat hy aspekte van hul lewenswyses nageboots het. So het George Moore se *Confessions of a Young Man* hom byvoorbeeld tot groot ontsteltenis van sy familie gemotiveer om 'n luislang aan te hou. Verder het Thomas de Quincey se *Confessions of an English Opium Eater* waarskynlik daartoe bygedra dat hy in 1892 vir die eerste keer morfine, die nuwe, "veilige" substituut vir opium, gebruik het. En uiteindelik sou hy homself assosieer met Svengali, die bose manlike hooffiguur in George du Maurier se *Trilby,* wat deur hipnose 'n jong meisie volkome in sy mag gekry het.

'n Derde faktor wat bydra tot 'n ondersoek na Eugène Marais as moontlike eksponent van die estetisisme en dekadensie, is die feit dat hy etlike jare rondom 1897 in Engeland en Europa deurgebring het in 'n sfeer waar die bloei en verval van hierdie strominge nog vars in die geheue van die intellektuele met wie hy in aanraking gekom het, sou wees. Onder die bekendes wat hy daar ontmoet het, was Gerald du Maurier, die seun van George du Maurier. In watter mate sy blootstelling aan die literatuur en wêreld van die dekadensie eksplisiet 'n invloed op sy prosa gehad het, kan egter eers

gemotiveerd vasgestel word deur noukeurige teksanalise, waar sy totale oeuvre, hetsy as primêre ondersoekbron of as verwysingsraamwerk, in aanmerking kom.

Die vraag of 'n visie soos gepropageer in Henri Murger se *Scènes de la Vie de Bohème* neerslag gevind het in Eugène Marais se werk, motiveer 'n eerste ondersoeksveld. Murger se boek het die negentiende-eeuse kunstenaar en skrywer se verset teen kleinburgerlike waardes weerspieël; dit het gepropageer dat dit eerliker is om amoreel te wees as om die verdagte, huigelagtige morele waardes van die bourgeoisie te handhaaf; en dit het die mening uitgespreek dat dit 'n triomf is as jy die bourgeoisie om die bos kon lei. In die lig van die strewe na waarheid wat Marais se vertellers telkens openbaar, lyk dit asof sy werk veral in laasgenoemde opsig met dié beskouinge van Murger kontrasteer. Tog is daar teenoor die voortdurende, feitlik oordrewe klem op geloofwaardigheid wat 'n inherente deel van die vertelstruktuur van Eugène Marais se verhale vorm, telkens 'n relativering van die werklikheidsgegewe, 'n ironisering van die sogenaamde "waarheid", wat 'n spanning tussen skyn en wese tot gevolg het. In die "ware spookstorie", "Die man te perd", verseker die verteller die leser dat die getuienis "bo alle twyfel verhewe is" (Marais, 1948: 157) en dat hy net soveel vertroue in die verklaring van die mense wat dit gesien het, stel "as wat ek in my eie sintuie sou gestel het" (Marais, 1948: 157). Tog weerspreek hy homself net daarna as hy sê:

> Of ek werklik glo dat dit 'n spook was; of ek in spoke in die algemeen glo; of ek dink dat die gedaante objektief (uitwendig) was of subjektief (inwendig) 'n skepping van die menslike verbeelding, dit is almal vrae waarvan die antwoorde vir die lesers van minder belang sal wees, derhalwe sal ek hulle nie hier aanroer nie. Ek sal enkel die storie vertel soos ek daarmee in aanraking gekom het en die leser oordeel self omtrent die geloofwaardigheid van die getuienis. Volgens sy geloof sal hy salig word (Marais, 1948: 157).

Selfs in 'n "wetenskaplike" werk soos *Burgers van die Berge* gaan die "waarheid" in verdigsel oor, want, soos Du Randt tereg in sy studie *Eugène N. Marais as Prosaïs* met betrekking tot hierdie geskrif opmerk:

> Al duideliker het dit begin deurskemer dat die verteller met sy lesers die draak steek; die tegniek om 'n 'wetenskaplike' waarheidsklimaat te skep was dus 'n ironiese procédé om die aanspraak op 'waarheid' dramaties te benut (Du Randt, s.j.: 10).

Hierdie insig het belangrike konsekwensies met betrekking tot die vraag of Eugène Marais die literêre tradisie van die negentiende-eeuse estetisisme en dekadensie voortgesit het. Dit is 'n bekende feit dat Marais ook in sy persoonlike lewe nie gehuiwer het om leuens te vertel nie. In sy aansoek om toelating as regstudent tot die Inner Temple in Londen het hy onder andere die valse bewerings gemaak dat hy 'n kollege in die Kaap bygewoon het, dat hy verbonde was aan die Konsulaat, en dat sy pa 'n advokaat was. In die lig hiervan kan die vertellers se spel met die leser wat in byna elke verhaal van

Eugène Marais voorkom, in dieselfde gees beskou word as wat Leon Rousseau die konkrete outeur se wanvoorstellings in *Land en Volk* in verband met die vordering van sy regstudies geïnterpreteer het: "'n heerlike stukkie bedrog, so reg uit die bladsye van *La Vie de Bohème,* 'n heerlike poets teen die stompsinnige, selftevrede bourgeoisie" (Rousseau, 1979: 116). Dalk was Marais inderdaad, getrou aan die dekadente tradisie, besig om "die lewe roekeloos as kunsvorm (te) beoefen" (Rousseau, 1979: 117). Hierdie stelling is in ooreenstemming met die tendens in Marais se werk waar die sogenaamde verifieerbare werklikheid telkens gefiksionaliseer en gedramatiseer word. In "Wonderbaarlike speurvernuf van jong Afrikaner" maak die verteller byvoorbeeld daarop aanspraak dat hy 'n ware speurverhaal wil vertel wat alle speurfiksie oortref. Hy wil dit vertel "sonder enige poging om dit märchen-agtig te maak" (Botha & Van der Walt, 1966: 175). Tog is daar 'n uitgesproke ervaring van die "werklikheid" as *fiksie*:

> Maar ek kan die leser verseker dat die indruk wat dit op beide die heer Tielman Roos en op my gemaak het, was dat ons in die *atmosfeer van 'n roman verkeer, van 'n speurderstorie deur 'n genie inmekaar gesit* . . . Wat myns insiens die merkwaardigste insident in die saak was, was die feit dat *die rol van die skitterende speurder* . . . 'n jong Afrikaner was . . . (Botha & Van der Walt, 1966: 175–176, my kursivering).

Die mens as rolspeler, die lewe as toneel . . . so sou Marais se lewensvisie in sy prosa, wetenskaplike studies en gedigte neerslag vind. Hiervan getuig die hoë frekwensie woorde uit die register van die toneelwêreld wat sy oeuvre karakteriseer. In "Laramie en sy agterryer" beskryf die ek-verteller, dr. De Roubaix, hoe hy dié oggend

> die eerste bedryf van 'n eienaardige komedie in die eensame jagpad, soos op 'n verhoog, aanskou het, terwyl ek . . . agter my sekelbos-gordyn verskuil, vir die komediante geheel onsigbaar was . . . van agter die coulisse tree Laramie elke keer te voorskyn (Marais, 1980: 9, 17).

Die toneelmatigheid van beskrywings soos hierdie, wat 'n inherente deel van Marais se epiek vorm, dui 'n belangrike raakpunt met die estetisisme aan, ook aangesien dit die klem op die verhaal as outonome eenheid, as artefak wat los staan van die werklikheid, vestig. In hierdie woordwêreld is die rol van die verteller as objektiewe waarnemer wat hom van die verhaalgebeure distansieer, en die frekwentatiewe gebruik van die raamvertelling waarin 'n spreekbeurt aan 'n tweede, en soms selfs 'n derde spreker afgestaan word, 'n belangrike faktor. Soos Lord Henry in daardie bekende dekadente roman van Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray,* sê: "Suddenly we find that we are no longer the actors, but the spectators of the play" (Wilde, 1974: 101). Dit sluit volkome aan by Wilde se visie soos verwoord in die inleiding tot hierdie werk: "From the high tower of Thought we can look out at the world. Calm, and self-centred, and complete, the aesthetic critic contemplates life . . ." (Wilde, 1974: xvi).

Die fokus op artifisialiteit word deur sommige literatuurkritici as die belangrikste onderskeidende kenmerk tussen die romantiek en die estetisisme en dekadensie beskou. So skryf De Deugd byvoorbeeld: ". . . the craving for the artificial — an aspect of the decadent mind not confined to the life literary . . . definitely separates the romantics from the aesthetes and decadents" (De Deugd, 1977: 43). Hierdie voorkeur vir die artifisiële manifesteer hom op verskillende wyses in die literêre werk, één voorbeeld veral die uitbeelding van die ruimte. Deur sy uitbeelding van die Suid-Afrikaanse platteland het Eugène Marais hom reeds van die laat negentiende-eeuse dekadente, wat gewoonlik die kunsmatigheid van die eksotiese stadsruimte verkies, onderskei. Tog is die klem nie op 'n idilliese landelike milieu nie, maar deur 'n uitspraak soos "Tevergeefs soek ons in die natuur iets wat na algemene liefde lyk . . . Die lewe word van die begin af deur 'n koor van jammer begelei" (gesiteer in Mieny, 1988: 71), word juis opvallend aangesluit by die Wes-Europese en Britse dekadente skrywers se siening van die natuur as "an unfeeling and pitiless mechanism" (Pierrot, 1981: 10). In die verhaal "Ondergang van die tweede wêreld" (wat 'n opvallende ooreenkoms toon met Poe se "MS. found in a bottle"), skets die verteller 'n apokaliptiese ruimte van aardbewings, vulkane en algehele droogte, wat tematies aansluit by die *fin de siècle*-gedagte dat die einde van die wêreld in sig is. Hierdie visie word ondersteun deur die besonder onkonvensionele tydskonsepsie wat in die verhaal uitgebeeld word en waardeur die estetisistiese konsep van die vervlietende oomblik 'n toekomsperspektief ophef: "Daar bestaan geen tyd soos die mens dit begryp nie. Alles is nou hier en teenwoordig. Daar kan niks verlede of toekomstig wees nie, behalwe alleen in die menslike verbeelding" (Marais, 1948: 108).

Daar is ook sporadiese gevalle van artifisialiteit in Marais se prosa. In "Swart Bobbejane of Amnestie" skep die beskrywing van die maanlig so 'n artifisiële milieu:

> Dit was 'n sonderlinge blou lig met sommige van die skakerings van pêrlemoer op die horison . . . Dit was asof ons onder 'n omgekeerde koppie van deurskynende blou porselein was, versierd met miljoene goud-spiksels (Marais, 1948: 113–114).

In "Die Vliegende Hollander" word die natuur in terme van die kuns uitgebeeld: "'n Helder wintermôreson skyn neer op die water wat só blou is dat dit skyn asof dit met die skitterende kleursel van een van die ou meesters geverf is" (Marais, 1973: 161). Aan die ander kant is dit egter opvallend dat die *artifisiële* in dieselfde verhaal juis met behulp van beelde uit die *natuur* beskryf word — 'n verskynsel wat direk kontrasteer met die tipies dekadente tendens. So word die smaragde in die lyfband van juwele gesien as "lewend groen soos die eerste druiwelower in die begin van die somer" (Marais, 1973: 152), 'n vergelyking wat groter relevansie verkry deurdat die voorkeur vir die kleur groen 'n motief is wat met die estetisisme en dekadensie geassosieer word.

'n Ander voorbeeld waar artifisialiteit die beeldspraak kenmerk, kom voor in "Salas Y Gomez". Volgens die verteller het die hoofkarakter in hierdie verhaal, Hendrik du Preez, "'n verstand gehad so skerp soos 'n geslypte dolk" en was sy liggaam "deur 'n seningstelsel van staal aaneengegord" (Marais, 1973: 74, 75). Die buitengewone klem op die skoonheid van hierdie heldefiguur is in ooreenstemming met die verheerliking van die skoonheid deur die estetisiste. Daar is byvoorbeeld sprake van

> die verbasende skoonheid van sy gesig en liggaam . . . Sy vel — gebruin deur son en weer — was glad soos die gesigshuid van 'n jong meisie en sy gelaatstrekke het die beeldagtige skoonheid van 'n suiwer Griekse tipe bevat (Marais, 1973: 76–77).

Hierdie klem op die Griekse gelaatstrekke kom ook in ander Marais-verhale voor en toon 'n affiniteit met estetisistiese werke van die negentiende eeu. Só word Mademoiselle de Maupin in Gautier se gelyknamige roman beskryf: "Everything was united in the beautiful form standing before him — delicacy and strength, grace and colour, the lines of a Greek statue of the best period . . ." (Gautier, s.j.: 289).
Dit is opvallend dat die karakters wat in Marais se verhale met attribute van die Griekse skoonheid bedeel is, dikwels ambivalente tipes is wat tussen skoonheid en boosheid huiwer. In "Die Vliegende Hollander" word Petrus van der Byl beskryf as 'n "jong man met sy sterk, aantreklike gesig en reine Griekse gelaatstrekke" (Marais, 1973: 188). Die klem op sy bleekheid, sy "neurotiese oë" (Marais, 1973: 184), sy neerslagtigheid en sy vervolging van die vrou wat hy liefhet, stempel hom inderdaad tot *homme fatale.* Agulha beskryf sy verskyning by haar venster as volg:

> "Daar was twee oë vas op my gerig en 'n bleek gesig met 'n uitdrukking so boosaardig en wreed dat ek 'n uitroep van skrik onmoontlik kon weerhou . . . Hy het 'n soort swart mantel aan gehad . . . Hy het van agter die meeste op 'n reuse-vlermuis gelyk wat op groot, swart vlerke in die duisternis en storm wegfladder" (Marais, 1973: 1765).

Deur die beeld van die vampier wat hier opgeroep word, is daar ook 'n onmiskenbare aansluiting by die vroeë negentiende-eeuse literatuur oor die vampirisme, wat werke soos Byron se *The Giaour* (1813), Maturin se *Melmoth the Wanderer* (1820), Nodier se *Smarra* (1821) en Mérimée se *Vampire* (1825) insluit.
Hierdie aansluiting by die negentiende-eeuse literatuur blyk ook uit die ooreenkomste wat verhale soos "Die spookbul van Farrelone" en "Diep Rivier" met die *Tales of Mystery and Imagination* van Edgar Allen Poe, belangrike voorloper van die dekadensie, toon (Schoonees, 1937: 232). In "Diep Rivier" is dit die beeldskone halfbloed, Juanita Perreira, wat in meer as een opsig assosiasies met die estetisistiese en dekadente literatuur wek. Dit is byvoorbeeld besonder betekenisvol dat sy met behulp van artifisiële beelde beskryf word:

> In die gloed van die sonlig wat haar bestraal, het die gladde brons van haar vel, gepaard met die skone lyne van haar liggaam, die indruk van 'n vorstelike metaalbeeld gegee . . . Ek herinner my dat die oortuiging by my gesterk is dat die Griekse kunstenaar van ouds nooit 'n skoner fontanel vir die gieting van sy brons Aphrodite ontwerp het nie (Du Randt, 1970: 99, 111).

Nie net die assosiasie met die Griekse standbeeld is van belang nie, maar die verwysing na Aphrodite herinner aan die volgende beskrywing van Heliogabalus, hoofkarakter in Louis Couperus se dekadente roman *De berg van licht*: "De knaap stond parelig wit, onwaarschijnlijk zilverig blank: Afrodite, het schuim ontstegen, kon niet zilveriger zijn geweest" (Couperus, 1974: 37). Ten spyte van haar oënskynlik onskuldige, liefdevolle en verfynde voorkoms is Juanita 'n verbitterde mens wat verskeurd is tussen haar Europees-georiënteerde opvoeding en die bloedbande wat haar as "Naturel" tipeer. Sy beplan die dood van Marie van Niekerk op doelgerigte, gevoellose wyse en deur haar toedoen sterf 'n wasvrou en later ook syself as gevolg van 'n slangbyt. Sy is dan ook een van die duidelikste voorbeelde van die *femme fatale,* daardie vernietigende vrouefiguur van die dekadente literatuur, wat in Eugène Marais se oeuvre voorkom.

Maar dit is boweal in "Modjaje" dat die *femme fatale* in volle glorie in die werk van Eugène Marais verskyn. Hierdie Sonvorstin, wat aanbiddend vereer is met die woorde: "Gij, de moeder van de zon, leeft altijd!" (Marais, 1937: 43), toon 'n opvallende ooreenkoms met een van die bekendste figure uit die dekadente literatuur, naamlik die reedsgenoemde Heliogabalus. Ook Heliogabalus is hoëpriester van die Son. Net soos wat sy oppermag as keiser van Rome deur Hydaspes voorspel is, is voorspel dat Modjaje die grootste vorstin van die wêreld sou word. As "reënmaker" is sy dan ook gevrees en geëer deur die swart volke van die hele Suid-Afrikaanse Ryk. Soos Heliogabalus, was sy wonderlik mooi, maar tog het sy nooit soos hy in die openbaar verskyn nie. En in ooreenstemming met sy gewelddadige lewenswyse, het haar bloeddorstigheid geen perke geken nie. Sy het 'n behae daarin geskep om te kyk hoe haar beuls hul slagoffers stadig verwurg, of hoe die inwoners van 'n hele stat lewendig verbrand word. Boonop het sy onsedelikheid openlik aangemoedig. Haar slavinne is uitgeleen en verkoop, en buiteegtelike kinders en aborsies was geen vreemde verskynsel onder haar bewind nie. Modjaje is nooit getroud nie, maar daar word wel in Marais se verhaal melding gemaak van haar "tien vroue". Hierdie suggestie van androginie bevestig Modjaje se affiniteit met die "Man-Maagd" Heliogabalus, en dit staaf haar tipering as dekadente vrouefiguur.

Dit is egter met sy verhaal "Die man met die mantel" dat Marais die nouste aansluit by die laat negentiende-eeuse literatuur van die dekadensie. Hierdie verhaal toon 'n verbasende ooreenkoms met Oscar Wilde se roman *The Picture of Dorian Gray.* In beide verhale speel die skildery van 'n man 'n sentrale rol in die handelingsverloop. En in beide gevalle word die ontginning van die artifisiële op die spits gedryf deurdat die geskilderde figure as 't ware met

lewe besiel word en die vermoë het om van voorkoms te verander. Marais se "Mantel-man" is klaarblyklik 'n jong manspersoon met lang, ligte hare en 'n mantel om sy skouers wat agter die rug tot op sy hakke hang. As die lig anders val, neem die mantel die skyn aan van twee groot gevoude vleuels, en lyk die figuur na 'n gewapende engel met spies en rondas. Maar die figuur in die skildery kon 'n nog veel gruweliker verandering ondergaan:

> Stadig voor jou oë word hierdie gedaante al hoe onduideliker en dan verander die gesig en die houding geheel en al en jy sien, in plaas van die engel van lig, 'n duiwel van die uiterste duisternis . . . ('n) bose gees (wat) . . . die toeskouer stip skyn aan te staar, met 'n honende glimlag (Marais, 1980: 116).

Dat die skildery ten nouste verbonde was aan die noodlot van die familie, blyk uit die bygeloof: "As die 'Mantel-man' vergaan, dan vergaan die Oliviers ook" (Marais, 1980: 115) — 'n legende wat deur die eerste Olivier-vlugteling uit Frankryk meegebring is. Ook Dorian Gray het geglo dat hy sal sterf indien sy skildery iets oorkom, en dit gebeur ook inderdaad aan die einde van Wilde se roman. Dit is ironies dat dit juis in sy sataniese gedaante is dat Marais se Mantel-man die lewe van Sophie se vader red. Ongelukkig word die trefkrag van die gegewens weer verminder deur die verteller se flou poging om die bonatuurlike "wetenskaplik" te verklaar, wat, teen die agtergrond van Wilde se werk, die indruk laat van 'n soort verwaterde dekadensie.

'n Ander figuur in "Die man met die mantel" wat 'n ooreenkoms toon met 'n bepaalde estetisistiese tipe is die skurk, Jack la Fleur. Hy kan eerstens, op grond van sy kleredrag, as 'n dandy getipeer word, want "beide wat fatsoen en stoffasie betref, het sy klere so ver bo dié van die dorpelinge uitgeskitter dat hy spoedig die voorwerp van na-aping was" (Marais, 1980: 117). Maar hy was ook 'n tipiese dekadent, onder meer deur eenvoudig niemand te betaal van wie hy iets op skuld gekry het nie. Hy wou selfs moor om Sophie se geld in die hande te kry.

'n Verdere voorbeeld van die dekadente tipe in Marais se oeuvre is Laramie, 'n karakter wat volledig indie bundel *Laramie, die wonderwerker en ander verhale* ontgin word. Met sy "talmende spreekwyse, sy onbeweeglike slangoë" (Marais, 1980: 24) en sy skynbare onvermoë om te glimlag, slaan hierdie maer, verwaarloosde, "Edele Ridder van La Mancha" 'n vreemde figuur. Sy kontak met spiritualiste en die feit dat hy skynbaar oor bonatuurlike magte, byvoorbeeld as hipnotiseur beskik het, is besonder relevant. Hy het geglo dat die persoon wat die geheim agter bonatuurlike kragte ontdek "meester sal word van die wêreld en gebieder van al wat lewe" (Marais, 1980: 23). Deur Laramie se verwysing na Europa, en veral na die Markies van Queensberry, word die dekadente wêreld van Oscar Wilde en andere opgeroep. Dit was immers 'n Markies van Queensberry wat 'n leidende rol gespeel het in die veroordeling van Oscar Wilde. Getrou aan die dekadente tradisie, wou Laramie geld maak deur die meer welvarende lede van die samelewing 'n rat voor die oë te draai, maar wanneer sy bedrog met die wiel

op die lappe kom, pleeg hy selfmoord. 'n Verdere aanduiding dat Laramie as 'n dekadente karaktertipe beskou kan word, vind mens in Wil Rouleaux (1988) se bespreking van Wolfdietrich Rasch se boek *Die literarische Décadence um 1900.* Een van die minder voor die hand liggende dekadente motiewe wat Rasch noem, is volgens Rouleaux "de frequente aanwezigheid in veel decadente literatuur van goochelaars en andere rondtrekkende artiesten" — 'n groep waarby Laramie natuurlik aansluit!

Marais se prosa stem in verskeie opsigte stilisties ooreen met werke van die estetisistiese en dekadente literatuur. In aansluiting by die "geweldige bemoeienis met die *vorm* van die kunswerk" (Olivier, 1982: 45) wat veral aan die estetisisme toegeskryf word, toon Marais se beste verhale 'n hegte struktuur wat getuig van die skrywer se komposisievermoë. Omdat hy om den brode geskryf het en onder geweldige tydsdruk moes publiseer, is dit egter byna vanselfsprekend dat hy nie in al sy verhale die nodige afrondingswerk kon doen nie. 'n Gemoedelike verteltrant word in sy oeuvre afgewissel met 'n gestileerde, selfs deftige vertelstyl, waarin argaïese en half Nederlandse vorme voorkom. Naas die gebruik van Duitse en Latynse woorde en uitdrukkings het Marais, getrou aan die estetisistiese tradisie, ook graag uit die Franse woordeskat geput. Volgens Du Randt bereik Marais se prosa in hoofstuk 3 van *Burgers van die Berge* "'n voortreflike plastiese seggingskrag; in die gestileerde, siervolle, vloeiende sinne, die musikale spel met klank en beeld is daar geen spoor meer van 'wetenskaplikheid' nie" (Du Randt, s.j. 7). Tog bly sy vertelstyl hoofsaaklik "draer van die epiek en nie iets wat om sigselfswil die aandag opeis nie" (Botha & Van der Walt, 1966: 13). Hierdeur onderskei hy hom van ekstreme vormbeoefenaars van die estetisisme, wat die struktuur ten koste van die inhoud oorbeklemtoon het. Met sy voorkeur vir die panoramiese vertelling in plaas van dramatisering, pas Eugène Marais egter weer in die kader van die estetisistiese en dekadente tradisie waar "sterile contemplation" 'n voorkeur geniet bo die "fury of frenzied action" van die romantiek (Praz, 1966: 324).

Alhoewel 'n kritiese analise van Eugène Marais se prosa toon dat sy werk ook kenmerke van die romantiek en die simbolisme openbaar, is dit veral Marais se noue aansluiting by die estetisistiese en dekadente tradisie wat die leser vandag opval — sy uitbeelding van die *femme fatale* en die dekadent; die sporadiese gevalle van artifisialiteit in sy prosa; sy klem op die estetiese, asook bepaalde stilistiese tendense; die wyse waarop sy spel met die leser neerslag vind in 'n voortdurende relativering en ironisering van die sogenaamde "waarheid"; sy fiksionalisering en dramatisering van die "werklikheid", wat die dekadent se siening van die lewe as kunsvorm weerspieël; die voorkeur vir 'n eerstepersoonsverteller wat eerder waarnemer van as deelnemer aan die gebeure is; die enkele gevalle waar 'n eksotiese ruimte opgeroep, of 'n verestetiseerde leefwyse verbeeld word, soos in "Die Vliegende Hollander", waar die verteller tonele van weelde en prag uit 'n verre verlede dramatiseer; en, ten slotte, die verwysing in laasgenoemde verhaal

na die musiek van Wagner, wat as dekadente komponis beskou word, en as sodanig as motief in verskeie laat negentiende-eeuse werke voorkom.
Dit is dus duidelik dat Eugène Marais as konkrete, geïmpliseerde, sowel as abstrakte outeur, aansluiting gevind het by die literêre tradisie van die negentiende eeu, en dat hy in sy lewe en daardie werk wat hoofsaaklik uit die twintiger- en vroeë dertigerjare dateer, veral die onmiskenbare tekens van die estetisisme en dekadensie van die *fin de siècle*-tydperk getoon het.

ERKENNING
Hierdie artikel is gebaseer op 'n gedeelte van 'n doktorale proefskrif *Die "bose" skoonheid. Verskyningsvorme van estetisisme en dekadensie in die Afrikaanse prosa met toespitsing op die werk van Hennie Aucamp* wat in November 1991 onder leiding van prof. H.M. Roos aan die Universiteit van Suid-Afrika voltooi is. Geldelike bystand gelewer deur die Instituut vir Navorsingsontwikkeling van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing word hiermee erken.

Bronnelys

Botha, T.J.R. en Van der Walt, P.D. 1966². *Uit die verhaalskat van Eugène Marais.* Pretoria: J.L. van Schaik.
Couperus, Louis. 1974⁶ (1905). *De berg van licht.* Wageningen: L.J. Veen B.V.
De Deugd, C. 1977. Towards a Comparatist's Definition of 'Decadence'. In: Fokkema, D.W. *et al* (ed.). *Comparative Poetics.* Poétique comparative vergleichende poetik in honour of Jan Kamerbeek Jr. Amsterdam: Rodopi. p. 33–50.
Du Randt, W.S.H. s.j. (1969). *Eugène N. Marais as Prosais.* Nasou Beperk.
Du Randt, H. 1970. *Die stem van die storieverteller — verhale van Eugène N. Marais.* Pretoria: J.L. van Schaik.
Gaunt, W. 1975 (1945). *The Aesthetic Adventure.* London: Jonathan Cape.
Gautier, Theophile. s.j. (1835). *Mademoiselle de Maupin and One of Cleopatra's nights.* New York: Modern Library.
Johnson, R.V. 1969. *Aestheticism.* London: Methuen & Co.
Marais, Eugène N. 1936. *Die Mielies van Nooitgedacht of Sketse uit die lewe van mens en dier.* Kaapstad: Nasionale Pers.
Marais, Eugène N. 1948. *Keurverhale van Eugène N. Marais.* Johannesburg: Afrikaanse Pers-Boekhandel.
Marais, Eugène N. 1973 *2* (1933). *Die huis van die vier winde.* Agtste uitgawe. Pretoria: J.L. van Schaik.
Marais, Eugène N. 1980 (1950). *Laramie, die Wonderwerker en ander verhale.* Tweede uitgawe. Johannesburg: Perskor.
Mieny, C.J. 1988. *Leipoldt en Marais. Onwaarskynlike vriende.* Pretoria: J. Lötter.
Olivier, Gerrit. 1982. Dekadensie in Louis Couperus se *De berg van licht* (1905). *Standpunte* 35(6): 41–57, Desember.
Pierrot, Jean. 1981 (1974). *The decadent imagination,* 1880–1900. Chicago: The University of Chicago Press.
Poe, Edgar Allan. s.j. *Tales of mystery and imagination.* London: Collins' Clear-type Press.
Praz, M. 1966 (1930). *The Romantic Agony.* London: Oxford University Press.
Rouleaux, Wil. 1988. Bizar, Demonisch en Esthetisch uit Protest. *Vrij Nederland,* 16 Januarie.
Rousseau, L. 1979 (1974). *Die groot verlange.* Kaapstad: Human & Rousseau.

Schoonees, P.C. 1937. Die huis van die vier winde en Die leeus van Magoeba. *Ons eie boek* (2): 230–233.
Wilde, Oscar. 1974 (1891). *The picture of Dorian Gray*. Edited edition. London: Oxford University Press.

Steffan Naudé
Die nag van die naamloses

'n Man het op die dag voor 'n belangrike fees in 'n stad aangekom waar hy 'n kamer in 'n hoë gebou gehuur het. In die kamer was 'n ysterkatel met 'n holgeryde mat en in die hoek daarnaas 'n lendelam jonkmanskas waarin hy sy wolfstandjas gehang het.
Sy enigste lig het van 'n gloeilamp gekom. Dit was bleek en stowwerig en het in die middel van die vertrek aan 'n stuk gerafelde snoer gehang. 'n Enkele vlieg het aanhoudend naby sy gesig gedraai en toe al wyer en wyer gekring en weer op die lamp gaan sit.
Nadat hy die kort, rustelose togte van die eensame veel-oog lank dopgehou het, het hy uitgegaan en stadig met die donker noodtrappe afgestap tot in die straat waar soldate oral in groepies om konkas vuur staan en lag en rook het.
Miskien sou iemand hom kon sê waar hy 'n werk kon kry. Maar almal wat hy gevra het, het hulle skouers opgetrek of net hulle koppe geskud. Dan het hy maar weer aangestap.
Hoewel hy voor hom op die grond gekyk het, het iets in 'n winkelvenster sy aandag getrek. 'n Pioniersteleskoop, 'n Turkse sabel met 'n uitsonderlike keep naby die punt en 'n televisiestel.
Die man agter die toonbank het die goed gretig aan hom gewys. Hy wou dertig muntstukke daarvoor hê, maar het uiteindelik uit jammerte een-en-twintig aanvaar. Want was dit dan nie die dag voor die fees van welwillendheid nie?
Toe die man weer buite in die straat kom, kon hy glad nie onthou uit watter rigting hy gekom het nie. Hy moes so lank deur die vreemde strate dwaal op soek na sy kamer en het so swaar aan die drie voorwerpe gedra dat hy teen die aand eers weer tuis was.
Terwyl hy gewonder het waar die vlieg was, het hy teen die een muur 'n roomwit gordyn met groot ringe aan 'n rekdraad sien hang en versigtig nader gegaan. Sy hart het vinniger geklop toe hy die gordyn wegtrek.
Maar al die ruite was dof en toe hy die raam wou opskuif, was dit met 'n krom nael vas. Aanvanklik het hy driftig daaraan geruk en gepluk en toe weer 'n kol probeer skoonmaak. Maar dit het nie gehelp nie. Die dofheid was aan die ander kant.
Hoewel hy dus met 'n beperkte uitsig tevrede moes wees, het hy lank tussen die gordyn en die venster bly staan. Veral omdat hy oorkant die steeg 'n gebou met lang stoepe en baie deure kon onderskei.
Later het hy op sy tone gestaan om vas te stel wat op die grond gebeur. Maar hy kon net tot by die tweede of derde verdieping sien voor die twee geboue

een geword het. En die bronsmonokel het niks gehelp nie, want dit was te lank om tussen sy oog en die ruit in te kom.
Tot sy verbasing het verskeie donker figure laat nog op die stoepe beweeg of sommer so die nag in staan en staar.
Ondanks die kontraslose blou-grys beelde van verskillende wêreldstede en besige lughawens en ten spyte van die dowwe lense van sy verkyker het hy om die beurt die melkerige beeldskerm en die deure dopgehou en verbaas teruggedeins toe hy merk hoe heftig dit sneeu.
"Kyk, dit sneeu! Dit sneeu wragtigwaar!" het hy uitgeroep en na die trappe gestorm met sy sabel in sy hand.
Vir 'n baie lang tyd het hy blindelings deur die nag gestorm. Sy sonderlinge sabel formidabel en triomfantelik in jubelende sirkels hoog bo sy kop. Want hy wou hê hulle almal moes gou daarvan weet.
Hy is onder andere deur 'n park waar hy net in die verbygaan die wêreldbekende standbeeld van Gnomon, Die Hartelose Hond opgemerk het asmede 'n woedende perd wat stomende water deur sy wydgesperde neusvleuels spuit en honger soldate wat uitgeteerde meisies haastig in die ruie heg bykom.
Nêrens was tekens van 'n sneeuval nie. Net papiere wat liggies in die louwarm lug roer. Soldate wat singend hand om die lyf verbystrompel en swyende mistroostiges in lang rye voor deure met groot rooi kruise op.
Laat daardie nag het hy weer die gordyn weggeskuif en benewens die ligte op die oorkantse stoepe 'n mens sien verbyfladder tot onder in die steeg.

Dolf van Niekerk
Maria 1

Die dood skop in haar ingewande vas,
'n ander ritme as die fetus ek;
die pyn lê tussen my en haar,
skort baarmoeder en kanker af,
twee wêrelde waaraan sy hang tot sy
my tussen dood en lewe baar.
Geen kans vir groet, vir tas of drink;
sy word my honger en my dors,
ster in die melkweg, volmaan, sekelmaan,
einder, dagbreek, herfs en somer.
My ongebore broers lê aan haar bors,
al my vroue kom en gaan verby haar beeld
aan die begin van die einde
van my speentyd.

Maria 2

As ek nou sterf
is jy vergeet
in hierdie vreemde
koue deernis
wat alles terugroer
in die loog
waar dood en lewe
hel en hemel
in vlokke drifsel
logies kleef
of afstoot
tot 'n vuil
of helder
dis te laat.

Joan Hambidge
Die waterskeiding

Tasbare simbole vorm deel van die primitiewe mens se gedagterigting, verklaar haar bysiende sielkundige. Sedert haar vertrek (dié van haar geliefde) het sy al hoe meer begin bewus raak van *konkrete* simbole wat die stand van hul liefde (obsessie eerder) opgesom het.
Elke derde nommerplaat het onder meer hul voorletters uitgespoeg — heelparty keer kon sy selfs nie die X miskyk nie.
Haar áfwesigheid het 'n stille simboliese aanwesigheid geword. Soos voedoe.
By voorbaat het sy geweet: sien sy drie maal ná mekaar haar fabrikaatmotor, sou sy binne 48-uur haar raakloop.
Het haar onbewuste dit geskep, of het die hele universum wél teen haar saamgesnoer? 'n Ooraktiewe, simboliese onbewuste sou 'n menjs kon glo — maar sy het reeds alles laat begaan en as't ware dit laat saamspeel.
Met pyn dikwels; maar ook met heerlike gelatenheid. Asof al hierdie tekens private telegramme van verlange, onthou, selfs wanhoop tussen hulle was.
Toe besluit sy om weg te gaan. Die siklus was afgeloop; die sirkel voltooi. Van noord na suid sou sy vertrek. En die stadige afskeid aan mense, bakens, herinneringe het begin. Met noodwendige pyn.
Dit was asof sy skielik nie meer wou weggaan nie. Haar vriende was soos 'n lewenskragtige hart-longmasjien vir 'n pasiënt in die Intensiewe afdeling. Met alles 'n verlore stryd.
Tydens dié bestekopname, ontmoet sy weer die geliefde. Klandestien — per afspraak — met groeiende ekstase, en samesnoerende beloftes. In kort, kragtige wedersiens maak hulle liefde (hoofsaaklik in hotelkamers) en beplan 'n nuwe lewe saam *buite* die dorp vol pynlike herinneringe.
Sy nooi haar egter nooit direk saam nie. Maar hulle beide weet: die tweede keer is onafwendbaar. Sy plaas ook geen druk op haar om die huidige verhouding te beëindig nie, maar tog weet hulle: dit moet plaasvind.
En so duur dit voort. Met talmende beloftes van 'eendag' en 'as' en 'indien' — maar met 'n besef dat dit gaan en mag.
(Natuurlik gaan die beminde nie saam nie, weet die reeds vernugterde leser. It's too good to be true. En wat van die waterskeiding? Waar gebeur dít in die verhaal?
Is die waterskeiding daardie moment wanneer *ons* anonieme hoofkarakter oor die dorp se rivier ry? Of haar geliefde tragies een nag verdrink wanneer hulle kaal saamswem in Magoebaskloof? Met maanlig én dennebome?)
Daar was wél 'n waterskeiding, maar 'n méér banale een, wat sy nie onmiddellik kon begryp nie. Ofskoon sy bewus was van die simboliese betekenis

van water. Water die kragtige simbool van die onbewuste.
Die bure. Ja, die bure. Hulle het haar watertoevoer afgesny tydens 'n aanbouing. En sy draai die kombuiskraan oop om water te drink. Uit haar hande, want die voorafbeplande trekorganisasie het reeds afgeloop. Stuttafords is weg 12 uur.
Maar daar was geen water nie. Totdat die buurman verskonend verduidelik dat hul woonstel se waterpype en hare iewers bymekaar uitkom.
Toe sy 'n paar uur later terugkeer huis toe ná 'n ontmoeting met haar, besef sy daar is fout.
Die antwoordmasjien klink skel. Asof die foon lui en lui. Toe sy die voordeur oopmaak, staan daar 'n plaat water. Die oopvergete kombuiskraan spuit 'n stroom in die toe wasbak in.
Maar die waterplaat roer nie. Dit bly dóódstil soos 'n toe ooglid.

Universiteit van Kaapstad

Sarina Dönges
Blindelings

Ek het U uit die oog verloor
of dan: blindelings is 'n appel
van U oog gepluk, afvallige
verby bý —, vér — : nikssiende
maar dan: ook dié wat te fel
inkyk in U Lig word blind
'n groenstaar in die niet, ontgroen
die netvlies, bind als wat
glimp of skitter: skotopies,
chromaties, fotopies, af.

dus:

aan dié wat visioene sien
of vergesigte het:
waak oor gloukoom,
oor katarak. die reënboogvlies —
die inkrimp van die Son.

Woord en sin

ek wend my
van die Woord
om woorde
op papier te kwas,
ontwyk die sin:

hoe meer ek my los dig
hoe digter pen ek
my teen U vas.

Marthinus P. Beukes
vaarwater

so eindig die reis
as die wind uit die seile uitgeluister is
deur nagte heen
laaggehang aan die maste van die lyf
is die landskap ver uit op sig teruggedra

in my afmeet van afstande
wat saam afgelê is
is nou verbygevaar
ingehaal seile afgehaal
weggebêre teen die see se roes

en bly ons mekaar om liefdeswil
gespaar

Engemi Ferreira
My Afrika

Ek droom die plaas se Sondagstilte:
'n vlieg soek na landingsplek
die sinkdak kraak sy koue af
iewers 'n dreuning — dof en loom
twee stemme buite, animus en anima
praat Afrika tot in my wakker

Ek kyk uit deur vensters
op Pissarro landskappe:
bougainvillea bloei skarlaken karmosyn
teen die groen en dieper groen
van berg en kloof, die Sondagstilte
vasgevang in bries wat bewe in die raam
En in die plaaskombuis kook sy 'n Sondagmaal na my resep
met die kruietuin se oreganum en basilikum en tiemie:
Italiaans gesous soos in Bologna

In die voorhuis ritsel die koerant:
ses en dertig dood by Boipatong

Henri Cilliers
Aand in die Namib

Teen die groen bamboesgordyn
spieël 'n pienk flaminkelyn
hom op die waterblad
van die woestynmoeras wat
onder die rooi-grou gietsel van die lug
vir laas nog teen die hitte sug

Ilse van Staden
Wanneer

Wanneer die lam dan ewig
moet aanvaar
dat hy met leeus en goed
rondom sy weiding vergaar,
wanneer die arend se aptyt
en gastriese belaai
om dinge sonder bloed
moet draai,
wurms, virusse, muskiete —
hul elders koloniseer,
wanneer selfs ons apaties,
moordloos en vegetaties
'n groenigheid verteer

Heer,
watter groter knal
sal dié slag moet gebeur
om alles só
te herorganiseer?

Alta Prinsloo
nagmerrie

die ammunisie sypel uit my kop
na my vingerpunte
laat hulle spasmodies reageer
en die stotterende tikmasjien
visier onakkuraat ingestel
vuur verwoesting
woede oor 'n stomheid
maak die wêreld 'n rooi verwoesting
kleuronderskeide uitgewis

die wakkerskrik koud klam
vind my langs jou

die lig van die kombers openbaar
'n kolskoot in jou bors.

Koof Snyman
Vakansie

Hy sien haar bruin bene in die son,
die heerlike holte van haar rug,
die ronding van bors en dy
wat ou dinge in hom wakkerroep.

Dan kruip hy deur donker grotte in Afrika,
hurk onder swarthaakbosse in die son,
slyp aan spies en pylpunt op klip
en jag steeds 'n groter drif.

J.M. Havenga
Gestig

Die jong vrou in die hoek van die saal word ontslaan
Sy verruil haar hospitaalflenters vir ringe en vere
'n Man het haar kom haal
Vannag sal hy in die wind na haar treurige woorde luister

Christo van Staden
Sand

Hy vertel my. Sou my kon vertel. Iemand anders vertel my van hom.
— Eensaam, sê hy. Solitary confinement. Vir agt maande.
Ek hoor die storie. Ek weet nie of hy wit of swart is nie. Iemand wat wil hê ek moet betrokke skryf, vertel my sy storie. Baie kort.
— Agt maande is lank om niemand te sien nie, sê hy.
'n Professor sê vir my hulle het Breyten se bols uitgehaal toe hulle hom alleen toegesluit het.
— Dis 'n mooi storie, sê ek. Sad. Klink nogal na 'n kortverhaal.
Toe maak hy vriende met 'n bewaarder. Ek het nie geweet 'n mens mag jou bewaarder sien as jy in solitary confinement is nie. Gedink jou kos word onder die deur deurgedruk. Gedink jy kan soms die son deur die tralies sien — hang af waar die venster is.
— In 'n tronk in Port Elizabeth, word ek vertel.
— Bliksem, sê ek. Van alle plekke. Ek het al deur PE gehike. Chips geëet op die plein by die stadsaal en 'n paar stukkies gemors. Toe storm 'n horde duiwe op my af. Ek was senuweeagtig. Ek het uit die stad uit probeer stap om op die N2 te kom. Ek het teruggekyk net toe die son oor Algoabaai opkom. Die son het so in die see geblink dat ek nie kon kyk nie.
— Ek glo nie 'n mens mag met bewaarders vriende maak nie. Of hy mag nie met jou nie. Maar ek was fokken alleen.
— Is PE nie maar 'n nywerheidstad nie? vra ek. Ek het baie min gesien, maar die bietjie het na roet gevoel.
— Net soms die ander gevangenes van ver gesien. 'n Mens besef dat jy met enigiemand sal praat. Selfs die grootste scum, die gemeenste crims.
— Dis hoe ek dit sien. Dis noodtoestand, so hy is oor politiek toegesluit. Nie baie moeilik om dit in dié land reg te kry nie.
Die persoon wat my die storie vertel, wil hê dat ek deur my skryfwerk 'n bydrae tot die struggle maak.
— Ek weet te min van tronke, sê ek. Maar ek weet PE is donders winderig. Hy sal nie weet nie, hy was toegesluit. Toe vra hy die bewaarder om hom see toe te vat.
— Ek weet jy mag nie. As hulle jou vang, sal jy nooit weer uit die kak kom nie.
Die bewaarder het ingestem. Ek weet nie of die wind daardie dag gewaai het nie. Ek weet nie hoe die strand lyk waarheen die bewaarder hom gevat het nie. Maar dit was vir hom wonderlik om die see te sien. Daar was baie mense, en hy kon nie ophou om na hulle te kyk nie.
Hy en die bewaarder het waarskynlik gelag. Hy het in die see ingehardloop. Die bewaarder het gestaan en kyk.
— Toe ek uit die see kom, het ek al my sakke vol sand gemaak.
Terug in die tronk het hy handevol sand vir al die ander gevangenes gewys.

Ia van Zyl

Die aard van die oorlog in Karel Schoeman se roman *Afskeid en vertrek*

Wat is die aard van die oorlog in Karel Schoeman se roman *Afskeid en Vertrek*? Aan hierdie saak is daar myns insiens in resensies en besprekings tot dusver nog nie genoeg aandag geskenk nie.
Die roman begin met die sin: "Dit was die eerste winter van die oorlog" (p. 7). Die eerste vertelfragment eindig met die woorde: "(. . .) vir baie mense is die patrone van die vertroude lewe nog vir geruime tyd gehandhaaf, ook al het die oorlog reeds begin" (p. 8).
Hierdie gedeelte word deur wit geskei van die volgende vertelfragment waarin daar 'n verandering in tydsvorm sowel as in fokalisasie- en vertelvorm is. Daar word vervolgens vertel van Sonia se partytjie ter viering van die sentrale personasie, Adriaan, se jongste digbundel.
197 bladsye verder verneem die leser: "Dit is slegs 'n paar weke gelede dat hy hom deur Sonia laat ompraat het om sy verskyning te maak by die partytjie waar sy nuwe bundel op heimlike wyse gevier moes word (. . .) (p. 205). Die volgende paragraaf begin met die vraag: "Wat het in die tussentyd gebeur?" En verderaan: "In hoofsaak het hy eenvoudig van dag tot dag verder gelewe, oënskynlik onaangeraak deur die onrus en geweld van die tyd; maar wie is daar wat hierdie verwikkelde weefsel van beelde, klanke, *gedagtes en herinnerings* oor al die minute en sekondes sou kan ontrafel om voldoende reg aan die kompleksiteit van die belewenis te laat geskied? (. . .) Daar is geen rampe of oorloë nodig nie, besef hy toenemend saans in die stilte van sy woonkamer, in die stilte wat hy met hom saamdra deur die strate van hierdie bewaakte en verkommerende stad, langs al die mense verby, nie eens meer die skielike kreet, die skielike geloei van 'n sirene in die nag wat dui op *die blywende aanwesigheid van onsigbare geweld.* Die afgronde, die afstande, die onmeetlike, eggoënde ruimtes kan jy in stilte en by lamplig ervaar, en die eindelose ontdekkingstogte kan jy aanpak sonder om uit jou stoel uit op te staan of selfs die boek wat jy vashou, opsy te sit" (pp. 205–206; my kursivering).
Hieruit kry die leser die indruk dat onrus en geweld steeds aanwesig is. Van 'n werklike *oorlog* is daar egter geen tekens nie.
Naby die einde van die roman word 'n toneel beskryf waar Nico onaangekondig by Adriaan aankom. Die volgende gesprek vind plaas: "Wat gaan aan met die straat hier buite?" // Hulle't die bome afgekap." // "Dit lyk soos oorlog" (p. 221).
Die implikasie is baie duidelik. Hoewel dit soos oorlog *lyk, is* daar geen werklike oorlog nie. Dit wil voorkom of die woord "oorlog" bloot gebruik word

as metafoor vir die algemene onrus en geweld wat in die stad heers.
Terwyl Adriaan en die besoeker uit Duitsland vanuit lg. se hotelkamervenster na die flitsende ligte van 'n ambulans kyk, vind hierdie gesprek tussen hulle plaas: ' "Daar gebeur skynbaar altyd iets in hierdie land," sê die ander man, en draai van die venster weg. "Daar is gedurige onrus en spanning; mens is gedurig bewus van gevaar." // "Ons lewe hier op die snede van 'n mes. Het jy dit dan nie geweet nie?" // "Die koerante en die televisie oorsee lig mens nie so in besonderhede oor die land in nie, alhoewel ek self miskien beter sou moet weet. Maar ek het nie gedink dat ek so 'n duidelike besef van gevaar en gewelddadigheid sou kry nie, of dat dit so alomteenwoordig sou wees nie" ' (p. 238).
Ook uit hierdie gesprek is dit duidelik dat hier wel 'n tyd van geweld beleef word, maar dat daar geen werklike oorlog aan die gang is nie.
Hoe verklaar 'n mens dan die talle beskrywings van "werklike" oorlogsituasies in die roman? Dit wil my voorkom of die sleutel opgesluit lê in 'n gesprek tussen Marisa en Adriaan op die vooraand van Marisa se vertrek na die buiteland. Met verwysing na die moontlike sluiting van die museum waar hy werk, sê Adriaan: "Dit sal (. . .) mý lewe 'n bietjie bemoeilik. Ek kan self ook nie te veel kontak met die werklikheid verduur nie (. . .)". Hierop sê Marisa: "Jy sal aangaan met waarneem soos altyd en in jou drome en gedagtes en herinnerings lewe soos jy tot dusver gedoen het" (p. 66).
Ek meen dat daar duidelike tekens in die roman is wat daarop dui dat die oorlogstonele wat beskryf word in Adriaan se drome, gedagtes en herinneringe lewe. Sodoende word hulle vergestalting van die reaksie van elke gevoelige skrywer (wat in elk geval nie te veel kontak met die werklikheid kan verduur nie) op 'n boonop gewelddadige tyd.
Die kompleksiteit van die skrywer se belewenis (waarna ook verwys word in die aangehaalde gedagtespraak hierbo — pp. 205–206) vind ikonies gestalte in die verskeidenheid van vertelvorm, fokalisering, selfs van styl, wat in die roman voorkom. Hierdie ontginning van die moontlikhede en van die beswerende mag van die woord hang terselfdertyd saam met een van die hooftemas van die roman — die reddende krag van die kunstenaarskap[1]. Daar is dwarsdeur die roman 'n soort gistingsproses aan die gang, 'n proses wat uiteindelik lei tot die triomfantelike slot — 'n slot wat m.i. dui op die uiteindelike oorwinning van die mag van die kunstenaar se woord oor die sinloosheid van geweld en verlies.
Die roman begin met die gegewe van 'n metaforiese oorlog. Die invloed wat hierdie toestand op die ernstige skrywer (soos verpersoonlik deur Adriaan) het, word dubbeld versterk deur die feit dat hierdie skrywer terselfdertyd 'n "dooie tyd" beleef — die frustrerende tyd tussen die voltooiing van een bundel en die begin van 'n nuwe — én moet leer om die verlies van 'n geliefde te verwerk. Die gistingsproses het betrekking op die ernstige skrywer se pogings om hierdie drieledige problematiek te verwerk, en die uiteindelike oorwinning — die tuiskoms in die woord — word 'n oorwinning oor sowel 'n tyd

van geweld, as oor persoonlike eensaamheid en die dadeloosheid van nieskryf.[2] Daar word eindelik 'n antwoord gevind op die vraag wat dwarsdeur die roman resoneer: wat bly? Wat in *heel laaste* instansie bly is woorde, "die woorde waarvoor daar geluister is en wat moeisaam bymekaargesoek is" (p. 251) uit die talle woorde "wat waai deur die lug in hierdie land, (. . .) woorde wat klank en vorm besit maar geen inhoud nie (. . .)" (*loc. cit.*). Dit is die *skrywer* wat uiteindelik hierdie woorde weer met inhoud laai, wat geleidelik 'n nuwe patroon daaruit laat vorm kry, sodat die moontlikheid van 'n reddende nuwe lewe ontstaan (vgl. pp. 251–252).

Die gistingsproses, wat op p. 251 saamgevat word, vind — soos reeds gesê — dwarsdeur die boek plaas in drome, herinneringe en gedagtes en word simbolies van die skeppingstaak — 'n taak wat innerlik en in eensaamheid volvoer word. Funksioneel in hierdie opsig is dan juis die feit dat die omringende werklikheid, en veral die oorlogstoestand en die aard van die regime wat aan bewind is, doelbewus vaag gehou word. In aansluiting by die hooftema van die boek, is dit nie in die eerste plek hierdie dinge wat van belang is nie, maar die *reaksie* van die skrywer daarop en die manier waarop hy hulle innerlik, d.w.s. deur middel van gedagtes, drome en herinneringe, verwerk.[3]

Hoe weet die leser wanneer daar oorgeskakel word van die fiksie-"werklikheid" na genoemde gedagtes, drome en herinneringe? Dit wil my voorkom of sulke oorskakelings gepaard gaan met veranderings van óf tydsvorm, óf vertelvorm en fokalisasie.

Die roman begin met die bespiegelinge van die skrywersfiguur. Die verledetydsvorm en 'n ek-vertelvorm word gebruik, terwyl die oorheersende fokus dié van hierdie skrywersfiguur is. Wanneer oorgeskakel word na werklike belewing, word die teenwoordigetydsvorm gebruik; die vorm is dié van die hy-vertelling en daar is dubbele fokalisering; die buite-diëgetiese verteller fokaliseer *deur* die skrywersfiguur Adriaan (vgl. pp. 7–8).

Die kameramotief sluit hierby aan. Die skrywer se gees word terselfdertyd gevoelige skerm waarop herinnerings- en ander beelde geprojekteer word én kamera wat die hede waarneem. Die manier waarop hierdie komplekse proses plaasvind, word baie duidelik geïllustreer deur 'n momentele belewenis in die hede en die reaksie wat daaruit voortspruit, soos vertel vanaf p. 146. Adriaan en Bernard stap langs die strand. Adriaan beleef 'n kortstondige oomblik van verheldering wat so beskryf word: "(. . .) (S)kielik breek die son uit, onsigbaar tussen die wolke; soos 'n messlag sny die skerpheid van die lig oor die baai en oor die stad, wat oplaai in helderheid wat verdwyn terwyl hy nog daarna kyk. Bernard het omgedraai en begin terugstap in die rigting van die parkeerterrein sonder dat hy iets van hierdie kortstondige verligting gesien het, en so vlugtig was die oomblik dat Adriaan met oë nog verblind deur die helderheid reeds aan die werklikheid van die byna subliminale waarneming twyfel" (p. 146).

Ná hierdie toneel is daar 'n tydsprong, aangedui deur wit. Bernard en Adriaan

ry weer die stad binne en Adriaan verlang om alleen te wees, "sy oë nog verdof deur die skielike helderheid wat oor die netvlies uitgeflits het: iets gebeur, weet hy, iets gaan gebeur, en hy troos hom blindelings aan die wete" (p. 147). Hier is 'n duidelike voorbeeld van die innerlike gistingsproses waarna ek vroeër verwys het.
Daar is weer 'n onderbreking deur wit, gevolg deur 'n lang beskrywing van 'n oorlogstoneel wat droom, toekomsprojeksie (ingegee deur die bestaande toestand van geweld en onrus) of herinneringsbeeld (gegrond op 'n filmweergawe van 'n parallelle toneel uit die Tweede Wêreldoorlog) kan wees. Die einde van hierdie toneel, wat ook deur 'n oorskakeling na die verledetydsvorm gekenmerk word, maak dit duidelik dat die droomgebeure aangeskakel is deur die "kortstondige verligting" wat Adriaan kort gelede waargeneem het. Die verbeelde uittog uit die ontruimde stad eindig so: "Hulle het ontkom, die stad agter hulle niks meer nie as 'n dowwe gloed van weerkaatste lig teen die laaghangende wolke; en slegs 'n enkele in die langsame stoet het nog 'n keer omgekyk en besef dat daardie rossige skynsel teen die wolke nie stadsligte is nie, maar die weerkaatsing van groot vure wat anderkant die horison brand" (p. 149).
Hierdie fantasie word gevolg deur 'n tweede fantasie, ingegee deur die verlange na kommunikasie met die afwesige geliefde. Die vertelvorm hier is dié van die innerlike monoloog; die styl is ekstaties-liries. Die situering in die ruimte word ingegee deur die herinnering aan Adriaan se besoek saam met Carla aan haar huis by Brandvlei (vgl. veral p. 96) en aan sy gesprek met Bernard oor Stephan (vgl. p. 146), sowel as deur die Europese gesitueerdheid van die pas beleefde oorlogsvisioen.
Die terugkeer na die hede word weer gesignaleer deur die gebruik van wit, deur 'n verandering in vertelvorm en fokalisering (vgl. p. 152) en deur 'n meer objektiewe vertelstyl. Die inleidende woorde ná die wit dui ook baie eksplisiet aan dat ons hier met 'n droomtoestand te doen gehad het: "Hy het sonder aanleiding wakker geskrik" (. . .), en die innerlike gistingsproses word verder so beskryf: "Uit ondervinding weet hy (. . .) dat hy net so sal bly drywe in die verraderlike toestand wat nòg waak nòg slaap is, waarin die bewussyn tussen herinnering en droom ronddobber sonder dat die wil dit kan beheer of kan wal gooi teen die beelde, frases en gedagtes wat ongeorden en ongewens deursyfer of -stroom" (*loc. cit.*). Hy dink terug aan sy wandeling met Bernard en "die skielike verheldering van die verre stad (. . .). Mens lewe van flitse, glimpe, kortstondige visioene" (*loc. cit.*), en hy probeer die kompleksiteit van sy belewenis peil. Soos telkens loop die gistingsproses uit op iets wat begin "uitpols" en op die wete dat hy weer sal skryf (vgl. 153).
Dit is 'n uitsiglose tyd waarin dié skrywer leef, maar die manier waarop hy dit geleidelik verwerk, is nie uitsigloos nie — dit pols van nuwe lewe. Uit 'n proses van onthegting en disoriëntasie met betrekking tot die land waarin hy leef[4], begin die besef van 'n nuwe aankoms groei. (Die talle tydverskuiwings en wisselings in vertelvorm en fokalisasie, sowel as die stylveranderinge, kan

waarskynlik ook gesien word as ikonies van hierdie proses van onthegting.)
In aansluiting by die vraag oor die aard van die oorlog in die roman, kan miskien ook ten slotte gevra word: Wat is die aard van die regime wat hier by wyse van toekomsprojeksie deur die geïmpliseerde skrywer in die vooruitsig gestel word? Daar is myns insiens ook in hierdie opsig duidelike tekens. Die mense wat die land verlaat, is nie-Afrikaanssprekendes; Marisa se kennisse en vriende het uitlandse name en sommige van hulle is in die gevangenis (vgl. p. 68); die vlag wat in die bedreigde stad wapper, is die oranje-wit-en-blou (p. 118); daar is aparte woonbuurte (vgl. p. 162).
Ook die boomsimboliek is in hierdie opsig van belang. Ek het reeds verwys na Nico se verwysing na die bome wat in Adriaan se straat afgekap is en sy opmerking dat dit soos oorlog lyk. Hierdie toneel is voorberei deur die mededeling dat 'n aantal mans met elektriese sae gekom en die takke doelgerig begin afsaag het "asof hulle 'n amptelike opdrag hiertoe ontvang het" (p. 109). Tydens Adriaan se besoek aan Dekker word daar ook oor bome gepraat. Dekker praat oor die dorpie naby sy plaas en hy vertel: "En dit was 'n mooi plekkie met sy wit huisies en sy windpompe en sy bome. Maar die bome in die strate het hulle 'n paar jaar gelede alles afgekap. (. . .) Die mense in hierdie land, die witmense, hou nie van bome nie — het jy dit al opgemerk? Hulle voel op die een of ander manier bedreig daardeur, seker omdat 'n boom 'n lewende ding is wat so séker daar staan met sy wortels in die grond en daarvan besit neem; daarom ervaar hulle dit as 'n mededinger en vyand, iets wat uitgeroei moet word" (p. 182).[5] Uit talle ander gegewens in die roman is dit duidelik dat hier 'n soort noodtoestand heers en dat 'n onverbiddelike militêre regime met 'n gewelddadige ystervuis regeer.
Samevattend sou 'n mens kon sê dat die oorlogstoestand wat in die roman beskryf word, in groot mate bestaan uit innerlike projeksies in reaksie op toestande van geweld, van oorlogsgerugte en van herinnerde, parallelle oorlogstoestande in ander tye en lande. Hierdie projeksies verteenwoordig terselfdertyd 'n innerlike gistingsproses waardeur die skrywer homself geleidelik ontworstel aan die uitsigloosheid van die omringende aftakeling om, deur die mag van die kunstenaarskap, tot 'n nuwe teks te kom.

Aantekeninge

1. Ek vind dit jammer dat Jooste (1991: 43–54) nie die vertalings gee van die motto, wat hy in hierdie verband betrek en wat hy in bepaalde opsigte kritiseer nie. Ek het heelwat fout te vind met sy kritiek op bv. dr. Arnold Blumer se vertaling (by Hennie Aucamp se resensie in *Insig*). Jooste se eie vertaling — en spesifiek die belangrike laaste twee reëls — is m.i. foutief deurdat hy die datief van "neuem Text" (a.g.v. die gebruik van die werkwoord "folgen", wat die datief dikteer), vertaal met 'n genitiefvorm, "(g)ebeure van die nuwe teks". As gevolg hiervan word "gebeure" foutiewelik gekoppel aan "nuwe teks" pleks van aan "die figure" van die vorige reël. Ek meen dit lei ook daartoe dat te veel inisiatief deur Jooste aan die taal as sodanig toegeken word, pleks van aan die skrywer as sowel skepper as volgeling van die nuwe teks. "Teks" moet m.i. ook wyer gelees word as bloot die geskrewe teks. Dit verwys waarskynlik eerder na die teks van die omringende werklikheid, 'n teks wat deur die skrywer

vertolk en in sý teks vergestalt word.

2. Om hierdie rede beskou ek die temas van die persoonlike en van die oorlogsproblematiek as wedersyds ondersteunend en kan ek nie saamstem met Kannemeyer (1991: 20) se siening nie dat "die roman aan 'n basiese dualiteit tussen 'n politieke en persoonlike problematiek ly en aarsel tussen 'n beeld van die verbrokkelende staatkundige bestel en die persoonlike problematiek van die hoof- en newefigure". Dit wil my voorkom of so 'n siening nie reg laat geskied aan "die kompleksiteit van die belewenis" — vgl. Schoeman 1990: 205 — nie.
3. Vgl. Kannemeyer (*ibid.*) se siening dat die "vae, algemene terme" waarin die politieke bestel beskryf word, deur die leser ervaar word as "'n doelbewuste vervaging en verswyging in die lig van die aandag wat daar aan gebeure — die byeenkoms van die kunstenaars aan die begin, die vergadering van die letterkundiges om 'n nuwe tydskrif te vestig en Adriaan se besoek aan die bejaarde skrywer Dekker — gegee word". Daar moet in gedagte gehou word dat lg. gebeurtenisse spesifiek in die romanhede deur Adriaan persoonlik beleef word, terwyl die "politieke toestand" oënskynlik nooit so persoonlik en direk beleef word nie, maar eerder 'n onontkombare *ambience* is wat boonop in sy gedagtes verstrengel raak met herinneringsbeelde en toekomsvisioene.
4. In hierdie opsig voer die boek myns insiens 'n gesprek met Schoeman se vorige roman *'n Ander land.* Terwyl dáár 'n proses van ingroei in die nuwe land plaasvind, sodat die term "'n ander land" later nie meer dáárop van toepassing is, maar wel op die land van herkoms, vind hier die teenoorgestelde proses plaas.
5. Ook in hierdie opsig vind m.i. 'n intertekstuele gesprek met 'n vorige roman plaas. Híér heers oënskynlik die teenoorgestelde toestand as in *Na die geliefde land,* waarin landelike, Afrikaanssprekende blankes duidelik die slagoffers is van 'n post-revolusionêre bestel.

Bronne

Jooste, G.A. 1991. Verbrokkeling en skepping in *Afskeid en vertrek* — deur die motto in fokus. *Tydskrif vir Letterkunde* XXIX (3): 43–54.
Kannemeyer, J.C. 1990. Boeiende uitsigloosheid. *Die Burger,* 21 Junie: 20.
Schoeman, Karel. 1990. *Afskeid en vertrek.* Kaapstad: Human en Rousseau.

Literêr-aktueel

Commendatio gelewer deur J.P. Smuts by die oorhandiging van die Hertzogprys vir Prosa aan Wilma Stockenström

Wilma Stockenström het haar die afgelope twee dekades onderskei as een van die veelsydigste en indrukwekkendste skrywers in Afrikaans. Haar vyf digbundels toon 'n buitengewone emosionele en intellektuele reikwydte, en haar prosa-oeuvre is nie minder imponerend nie.
Haar eerste roman, *Uitdraai* (1976), het verskyn toe sy reeds 'n gevestigde digteres was. Met hierdie debuutwerk het sy die Afrikaanse plaasroman, wat in die jare twintig en dertig sy hoogbloei beleef het, op verrassende wyse verder gevoer, onder meer deur nuwe aksente wat sy aan die buitestaanderfiguur gegee het. Dié roman het sy drie jaar later opgevolg met *Eers Linkie, dan Johanna,* 'n werk wat tematies heeltemal van sy voorganger verskil. In hierdie verhaal, wat die lotgevalle van 'n populêre sanger verbeeld, interesseer sy haar weer eens in die buitestaanderfiguur. Die bemoeienis met die enkeling wat afgeslote raak omdat hy 'n uitsonderingsfiguur is, word verder ontwikkel in haar volgende kort roman, *Die kremetartekspedisie,* wat in 1981 verskyn het. *Die kremetartekspedisie* is een van die boeiendste metafiksionele tekste in Afrikaans, en as verhaal beïndruk dit deur die Afrikagerigtheid binne 'n omvattende historiese verband, die poëtiese taalgebruik en die buitengewone digtheid van die teks. Haar volgende roman, *Kaapse rekwisiete* van ses jaar later, konsentreer op die wêreld van die toneelspeler en bied nie net 'n blik van binne op die skynwêreld van die teater nie, maar gee ook 'n beeld van die eensaamheid en leegheid wat 'n uitsiglose verhouding kan bring.
Aan hierdie kort oorsig van Wilma Stockenström se eerste vier prosawerke behoort dit duidelik te wees dat ons hier met 'n skryfster te make het wat in roman na roman telkens verrassend vernuwe. Dit geld nie alleen temas nie, maar ook die vertelwyse en strukturering van die verhale. Daarby het sy ook getoon dat sy die verwikkelde roman, die werk wat by lees en herlees steeds 'n boeiende en lonende teks bly, kan skryf.
In *Abjater wat so lag,* haar jongste roman uit 1991, bevestig sy die verwagtings wat haar vroeër werke gewek het en lewer sy 'n verhaal wat tot een van die belangrikste prosatekste in Afrikaans gereken moet word.
Die sentrale figuur in *Abjater wat so lag* is 'n naamlose spreker wat in haar ouderdom bestek van haar lewe opneem. Sy moes die skool na standerd ses verlaat, en reeds as jong meisie op 'n plattelandse dorpie het sy begin om sterwendes op te pas. Sterwensbegeleiding word haar lewenstaak, en die relaas van haar lewe is dan ook 'n verslag van haar ervarings met sterwendes en die dood.
Soos in die roman se mees direkte voorloper, *Die kremetartekspedisie,* word die hele teks aangebied as 'n weergawe van die bewussynslewe van die sen-

trale personasie.
Só 'n vertelwyse stel uiteraard groot eise aan enige skrywer, omdat dit tradisionele variasietegnieke soos die veranderende sentrering van personasies en 'n afwisseling van vertelling, dramatisering en opsomming feitlik onmoontlik maak. Die voortstroom van die bewussyn word tipografies ondersteun deurdat daar geen hoofstukverdelings of ander tipografiese merkers as die sin en die paragraaf voorkom nie.
Dié monoloog word egter alles behalwe 'n saai weergawe van die sielige bestaan van 'n eenvoudige mens, want ongekompliseerd is hierdie spreker beslis nie, en daarom is die verslag van haar lewe ook nie eentonig nie. Soos die slavin in *Die kremetartekspedisie* is die spreker in *Abjater wat so lag* 'n geskakeerde personasie wat verder in gedagtegang en taalhantering reik as wat sy aanvanklik mag suggereer. Daardeur begin as't ware 'n tweede stem meespreek in die vertelling en wen die teks aan verskeidenheid, geraffineerdheid en diepgang.
Al is die roman op grond van sy tema 'n ernstige werk, is dit alles behalwe die morbiede weergawe van die lewensgeskiedenis van 'n eenlopermens, vasgevang in 'n deprimerende bestaan. Daarvoor is daar te veel momente van humor in die verhaal — 'n aspek van die werk wat reeds deur die titel voorberei word.
Die literatuur hou hom dikwels besig met die groot probleme van die bestaan, en van die mens se dringendste kwelvrae raak die dood. Die sentrale figuur in *Abjater wat so lag* beweeg voortdurend op die grens tussen lewe en dood, en deur haar intieme saambestaan met die dood gee sy 'n angswekkende, maar tegelyk fassinerende blik op die dood. Die roman bring vir die leser 'n konfrontasie met die onafwendbare verloop van sy bestaan tot by die laaste bewuste grens van sy lewe, en met die versoening van sy lot wat uiteindelik van hom gevra word. As dokument oor die gang van elke mens se lewe is dit een van die aangrypendste werke in die Afrikaanse literatuur.
Abjater wat so lag is 'n verhaal wat opnuut getuig van Wilma Stockenström se oorspronklikheid en tegniese meesterskap. Die virtuose taalhantering in die werk toon 'n afgerondheid wat seldsaam in die Afrikaanse prosa is. Die intellektuele en emosionele diepgang van die teks maak dit 'n leeservaring wat die leser verryk deur die insig wat dit hom in die wese van sy bestaan gee.
Wilma Stockenström is reeds met die Hertzogprys vereer vir haar bydrae tot die Afrikaanse poësie. Nou het sy in 'n tweede genre tot 'n vlak gekom waar sy dieselfde hoë toekenning kry, 'n werklik uitsonderlike prestasie. Meneer die Voorsitter, ek versoek dat u die Hertzogprys vir Prosa aan Wilma Stockenström toeken vir haar roman, *Abjater wat so lag.*

Commendatio gelewer deur D.H. Steenberg by die oorhandiging van die Eugène Maraisprys vir Prosa aan Riana Scheepers

Teen hierdie tyd behoort dit nie meer 'n geheim te wees dat die skryfster se

debuutwerk, *Die ding in die vuur* (1990) reeds die noukeurige aandag van die Letterkundige Kommissie van die Akademie geniet het nie. Wat daarin getref het was die subtiele, maar eerlike kyk in die Afrika-werklikheid, onder andere in 'n ritueelagtige uitbouing van 'n vertelsituasie vir kinders in die vertelling "Indaba — Abantu oNgoye" uit die mond van die ugogo met die rokerige oë. In onopgesmukte, oop Afrikaans word die wel en weë en vrese van die vrou van Afrika in hierdie bundel kortverhale in die kollig gestel. Tereg het mej Scheepers reeds vir hierdie bundel openbare erkenning ontvang. Belofte wat op te merk was in *Die ding in die vuur*, is vervul in die tweede, ryper bundel, *Dulle Griet* (1991), want hier is die bindkrag die sentrale vroutema en die subtiele vroulike perspektief. Die titel en titelverhaal verkondig dit reeds: die vrou in 'n dikwels onbehaaglike situasie.

Vier belangrike tendense in die resente Afrikaanse verhaalskat is in hierdie bundel saamgetrek: die vrou (en noodwendig die kind wat sy met deernis bejeën); die aardse (selfs dekadente); die Afrika-werklikheid en — les bes — die kunsmaakproses (selfs iets van estetisisme). Hierdie vier drade is in die Scheepers-teks tot sinryke geheel van 'n sterk eenheidsbundel vervleg.

Wat die leser vind, is verskillende portrette van vroue: tragiek van die begaafde swart vrou ("Familiefees"); die dekadente vrou ("Uit twee rigtings") en die verlate vrou ("Dulle Griet").

Die bedenklike erfenis van die blanke beskawing aan die swart kind word gesimboliseer in die siek vis wat die kind in "Tuisnywerheid langs die pad" te koop aanbied. Daarmee is reeds aanduiding gegee van die Afrika-gerigtheid van hierdie bundel.

'n Sinvolle knooppunt tussen die Afrikaproblematiek van geweld en armoede en die verlossende skryfproses is die verhaal "Die skrywer", wat 'n mens met skok terugvoer na die funksie van die "skryfkuns", wat ontstaan uit 'n oernood om te kommunikeer.

Kuns uit die aardse het hier nie net verband met die seksuele nie, maar ook met geweld, soos in die kortverhaal met 'n tipiese skok in die slot: "Die maaltyd".

Besinning oor verhaalskryf bly van die opwindendste aanwinste van hierdie bundel: 'n verhaal as resultaat van die fantasie van droom en rekenaarproses, 'n vrouverhaal satiries deur die oë van 'n man gesien, 'n satiriese kyk op die broodskrywer, waarvoor in die taal van hierdie bundel 'n raak beskrywende woord gevind word: "woordprostituut" (in die verhaal "Onder 'n skuilnaam").

Maar aan woordprostitusie maak Riana Scheepers haar nie skuldig nie. Soos die ugogo in *Die ding in die vuur* "praat haar siel saam met die mense en die dinge van hierdie stories".

Dit is 'n eer om Riana Scheepers voor te stel vir die toekenning van die Eugène Maraisprys vir prosa.

Heilna du Plooy
Waar loop die hoofstroom van die literatuur?

Van P.H. Roodt het daar reeds twee bundels kortverhale verskyn: *Afrika is blou soos 'n lemoen* in 1990 (by Tafelberg) en *Die geel geluid van die son* in 1991 (by HAUM-Literêr). Piet Roodt is 'n bekende in literêre kringe: hy gee klas aan UP, hy is verbonde aan die redaksies van literêre tydskrifte, hy is lid van die Skrywersgilde en lid van verskillende vakverenigings. En nou publiseer hy verhale.

Wat kan 'n mens van sulke verhale verwag? Eksperimentele werk? Duistere geleerde verhale? Massavermaak? Verhale bepaal deur die modegier van die dag?

Dit sou 'n onreg aan hierdie twee bundels doen om hulle te probeer vasvang onder 'n enkele noemer. Roodt skryf as 'n literêr-geskoolde mens, maar ook as 'n volwasse mens, en daarom is hierdie verhale die resultaat van ryp denke en nadenke. En sulke denke is nie eenlynig nie en ook nie ekstreem nie. Hierdie verhale is verder nie ingegee of gedikteer deur die heersende klemplasinge in die literêre wêreld nie: hulle is waarskynlik oor 'n langer tydperk geskryf, maar die ervaring van die skrywer help hom om bo verbygaande kontemporêre eise uit te styg. Wat natuurlik nie beteken dat daar nie met die kontemporêre problematiek rekening gehou word nie.

Die verhale handel oor 'n verskeidenheid onderwerpe: die kontemporêre politiek ("Die holgetrapte pad", "Dieselfde roete"), huwelksproblematiek in verskillende vorme in beide bundels ("Bloedbroederskap", die drieluik verhale "En dan die duiseling van die herfs", "Die geel geluid van die son" en "Besoeker"), stories van die (eie?) verlede ("Huis toe", "Dryf 'n halfverdrinkte blaar"). Daar is verhale wat sterk op eietydse belewenis gerig is soos "Die partytjie" en "Besoek aan Yale" ('n literatuurwetenskaplike parodie?), maar daar is ook verhale wat put uit die fantasie, die mitiese verlede soos "Hansie", "I want to be left alone" en "Die legende van Johanna Appelgryn".

Die stilistiese verskeidenheid van die verhale val ook op. Daar is verslagagtige vertelling ("Jan de Wet se weë") maar daar is ook verhale met 'n onbeskaamde liriese aanslag soos "En dan die duiseling van herfs" (waarin soms spontaan van prosa na poësie oorgeslaan word) en "Twee op die pad". Daar is verhale ryk aan literêre verwysings en daar is eenvoudige direkte vertelling. Daar is die baie interessante verhale waarin 'n ou storie, 'n tradisionele verhaal, 'n legende word soos in die Johanna Appelgryn-verhale teenoor die eietydse legende soos Greta Garbo.

Tesame beskou kry 'n mens hier 'n verskeidenheid verhale wat 'n ryk leeservaring bied.

Nou leef ons in 'n tyd waar daar veel gemaak word van opspraakwekkende "kuns" — en dit geld vir alle vorme van kuns, die literatuur, die beeldende

kunste en die musiek. Dit wat nuut is, vreemd is, skokkend is, geweldig groot is, dit is die dinge wat aandag trek en wat groot bemarkingsuksesse is. Dit is op sigself heeltemal in orde.
Die gevaar is egter dat 'n mens net hierdie soort kreatiwiteit raaksien of ag. Soos in die lewe self, is daar in die literatuur die stiller konstante vorms wat eintlik die bestaan en voortgang van die literatuur verseker. Die vernuwende en eksperimentele is nodig, maar die besinnende ook. Die groot en omvattende werke moet daar wees, maar die korter helder flitse van insig ook. En dit is hier waar die waarde van Piet Roodt se bundels verhale lê.
Hierdie bundels bevat verhale wat goed geskryf is, wat getuig van vakmanskap, maar wat bowe-al gemoeid is met 'n eerlike deurdink van die moontlikhede en waarskynlikhede en rarighede wat ons die lewe noem. Hierdie verhale is die produkte van besinning oor die dinge wat in soveel mense se lewens oor hulle weg kom: dinge wat hulle nie verwag het nie en waarvoor hulle ook nie altyd voorberei was nie. Maar mense moet op een of ander manier daardeur — en hierdie gang van die lewe word in die verhale soms met deernis, soms met sombere gelatenheid, soms met skerpsinnige gevatheid en insig beskryf.
Volwasse literatuur is nie altyd die mees opspraakwekkende nie, maar dit vorm inderdaad die sterk onderbou wat die literatuur in staat stel om soveel ander eksperimente te kan absorbeer. En sulke literatuur is nodig, want hierin lê implisiet die waarhede wat ons nodig het om mee te lewe verskuil.
Soos in die slotverhaal *Die geel geluid van die son* moet die mens eers by die beer verbykom om deur die plaat blomme te hardloop. Daardie hardloop wat mense bo die aardse vrese laat uitstyg, daardie saamhardloop van twee mense wat mekaar help, aanpor, motiveer en mekaar se ekstase bewerkstellig is die hoogtepunte, die drome, die ideale van 'n lewe wat meestal in 'n worsteling met die beer vasval.
En van sowel die oorwinning en ekstase as die worsteling vertel Piet Roodt in afgeronde, werklik goeie prosa.

P.U. vir C.H.O.

Gretel Wÿbenga
Eleanor Baker: *In die middel van die Karoo*

In teenstelling met die meeste van Baker se romans, gaan dit in hierdie tiende een nie om die ontwikkeling van 'n verhouding tussen man en vrou nie. Trouens dat Anna en Danie wel bymekaar uitgekom het, word terugskouend afgelei. 'n Antiklimaks dus, 'n ontlonting of deoutomatisering teen die verwagting in, maar met rede, waarvan een is dat die aksent in hierdie roman nie primêr op die gebeurevlak lê nie.
Danie en Anna breek albei om verskillende redes weg uit hulle veilige, maar "hardlywige bestaan" (p. 124): Anna sny alle bande en vertrek met haar kinders na 'n leë huis op 'n plaas in die Klein Karoo, terwyl die ordelike, selfs ordinêre Danie byna impulsief besluit om die spore van sy gestorwe ouma wat die moed gehad het om die wêreld in te vaar (p. 101), buite-egtelike kind ten spyt, in die Karoo te gaan optel.
En hier begin die samespraak tussen ruimte en mens, en mens en mens om een groot tafereel te vorm met as tema die *condition humaine.* ruimte en mens, die mens en tyd, en mense onderling word soos met die drade van 'n tapisserie op misterieuse wyse onlosmaaklik aan mekaar verbind.
Anna, Danie, Danie se ouma en die ronddolende meisie, Hilda, wat Danie in sy omswerwinge in die Karoo raakloop, is beeld van die mens as "drywende siel" (p. 30), as "vreemdeling op die werf" (p. 15; met ook die belangrike bybetekenis van Hebr. 11:13). Die letterlike werf is die Karoo, tematies 'n uitstekende keuse. Dit is 'n wêreld van lugspieëlings waarin mensgestaltes swewend lyk. Van Hilda dink Anna: "dat die vrou nie loop nie, dat sy sweef oor die vloer" (p. 111; vgl. ook die vele verwysings na spoke). Verder het die titel onmiddellik die konnotasie van in die middel van nêrens te wees, wat nogeens die vreemdelingskap van die mens onderstreep (vgl. ook p. 117). In die lig hiervan is dit van pas dat Anna en Danie mekaar eerder misloop as raakloop: in die tuisnywerheid, by die waterval en by tant Hertie.
Danie is beeld van die mens as eensame soeker na homself (Anna is byna van meet af aan 'n vaste punt). En ook híér praat die onerbarmlike en eensame Karoo, wat geen pretensie duld nie, waarin die waarheid tot op die been blootgelê word (vgl. die voorkoms van ou geraamtes in die teks wat ook met die "verbeelde voorvaders" te make het), mee.
Die Karoo is ook 'n oeroue landskap, waarin die vroegste oorspronge van die mens blootgelê is. Vir my wou die roman ook sê dat 'n mens se identiteit onlosmaaklik verbonde is aan sy voorsate. 'n Mens is nie, soos Hilda meen: "vry en op my eie" (p. 134) nie. Al maak jy hulle op ("sy ouma was nie 'n flerrie nie, sy was 'n ordentlike opgevoede vrou" (p. 90)), jy het hulle broodnodig om jouself te begryp. " 'Dis 'n geldige soeke' " (p. 81) onderskryf Anna, maar dan

is dit ook tekenend van haar oersekerheid dat sy, hoewel sy haar eie oumas en oupas geken het, vir haar nuwe voorsate máák wat haar beter pas, en dan hartstogtelik aan hulle glo. Hierdie universele behoefte van die mens om te wil weet van sy oeroorspronge verklaar ook m.i. Hilda se ondergang, maar 'n mens sou haar ook kon sien as tragiese figuur wat, al erken sy dit nooit nie, bly soek na haar baba en uitreik na Danie wat haar dan verstoot.
Die aangewesenheid van die mens op mekaar is ook deel van die menslike bestaanswyse. In hierdie roman is die papiermense op mekaar ingestem met 'n soort van "kontrapuntale" verweefdheid. Waarskynlik die belangrikste struktuurkomponent in die roman is die kaatsings van soortgelyke ervarings en fantasieë by individuele karakters, amper asof almal uit een en dieselfde kollektiewe bron put: uit verskeie solders word 'n ou verlede opgediep (pp. 29 en 63); die waterval (die seksuele?) is 'n aantrekkingskrag vir Anna, Danie en Susaar, apart en tog gelyk; vir Danie is Anna en Hilda, pool en teenpool, afskynsels van sy ma en sy ouma (pp. 101, 129, 146); Anna en Danie se onafhanklike fantasieë lê besaai van stalknegte en diensmeisies; Anna fantaseer selfs 'n handelsreisiger, Smit, wat sy "vir 'n nag van passie" in die Commercial Hotel vastrek — Smit was die van van Danie se ouma en ouma Hertie onthou 'n handelsreisiger, ook 'n Smit, " 'n gladde vent" (p. 31) waarmee hulle hulle nie opgehou het nie.
Verlies bind ook die mens. Danie soek sy verlore ouma; Susaar droom oor 'n babadogtertjie en Hilda jaag die skim na van 'n baba wat sy verloor het (Danie het ook 'n babasussie verloor). Vergelyk ook die talle verwysings na nuttelose babarokkies wat in muwwe ou kaste hang. Dit is gepas dat die praktiese, onsentimentele Anna wat haar man letterlik aan 'n ander vrou "verloor" dit as 'n bate beskou.
Uit die bogenoemde lyk dit inderdaad of hierdie roman óók die titel *Weerkaatsings* waardig sou wees.
In die middel van die Karoo lewer ook uitspraak oor die wese en statuur van die fantasie. Uit elke vae leidraad fantaseer Danie vir hom 'n nuwe ouma met 'n nuwe naam en 'n nuwe geskiedenis. Sy vriendin, Louisa, fantaseer haar frustrasie weg in 'n reeks bruikbare kêrels. "As omstandighede (. . .) verhoed dat jou behoeftes vervul word, moet jy kompenseer," (p. 85) mymer Anna op 'n keer. Om te fantaseer is só 'n genade: dit verweer jou teen die eensaamheid (Anna); dit bring troos in 'n bestaan wat op niks anders lyk as 'n "niksseggende gesleur" (p. 85) nie. Deur te fantaseer verskans Danie hom ook teen die tydelikheid. Alles is aan die "verander, aftakel, lelik word" (p. 87) en hy sal die wêreld óórmaak met "losser buitelyne, gemakliker bewegings" (p. 128) soos G.T. Jordaan in *Die kêrel van die Pêrel* van Henriette Grové. Dus, 'n kunsteoretiese uitspraak.
Hieruit wil dit lyk asof die fantasie blote ontvlugting en boonop leuen is. Maar die geldigheid van 'n ander sekondêre wêreld word onderskryf deur die uitruilbaarheid van skyn en syn in die roman: wat gefantaseer word, duik op in die werklikheid (die handelsreisiger, Smit; ouma Hertie se kuier by haar

niggie voor dié se troue, ens.); ouma Hertie is blind, maar haar voorstellings van die werklikheid is vir haar voldoende (p. 39); Anna se oorgemaakte voorsate en Danie se baie herskepte oumas is vir hulle die werklikheid (pp. 83, 104, 129). Die Hilda wat hy gefantaseer het ("Hy ken die lang maer kind wat Hilda was. Sy is sý skepping, soos Katie en al die ander. Hy sien haar . . ." —p. 170) lééf vir hom in so 'n mate dat hy Louisa se papiere met die feitelike navorsing wat sy oor Hilda gedoen het, verbrand.

Hoewel die gewone werklikheid byna in alle gevalle sleg afsteek by die gefantaseerde wêreld ("Ek wou 'n ouma gehad het wat koekies bak en stories vertel. In plaas daarvan het ek een gekry wat met haar kierie wou moker . . ." — p. 123), dwing Danie se siekte hom om aangewese te wees op vreemdelinge, hy wat aan niemand iets verskuldig wou wees nie, wat aan niemand wou behoort nie (p. 155) — en híér is Susaar en Radus se gasvryheid beter as die gefantaseerde "uitskop" van sy hawelose ouma weens haar skande.

Danie se siekte is in meer as een opsig vir hom 'n smeltkroes. Hy besef nou dat die enigste groot gebod die gebod van Susaar se muurteks is: "Bedien elkaar met liefde" en dat die oplossing nie lê in "veilig en versigtig" (p. 155) lewe nie, maar in betrokkenheid by mekaar: " 'As ek sou doodgaan, wil ek tog weet iemand gee om, iemand verstaan' " (p. 155). By wyse van spreke moes hy ingaan toe iemand hom " 'n kamer binnelei" en hom "nooi om daar uit te rus" (p. 175), maar dit lei tot selfaanvaarding, selfs van die feit dat hy eintlik verkies om "dood bedaard" (p. 169) te lewe eerder as om weg te breek en ankerloos, soos Hilda, te swerwe.

Soos die wêreld van die verbeelding is wedersydse liefde vir die mens 'n troos en 'n hawe teen die "verstokte middelmatigheid" (p. 100) van die hardlywige bestaan. Die vanselfsprekendheid daarvan word ook onderstreep deur die anti-klimaktiese hantering van Danie en Anna se verhouding. (Kyk aanvangsparagraaf.)

Uit dié bespreking mag dit dalk lyk na 'n baie swaarwigtige roman, wat dit nie is nie. Selfs die gewigtigste in die teks word getemper met die lag. Danie se swerftog agter sy ouma se voetspore aan word deur ouma Hertie gederomantiseer as sy aan die jong polisiemantjie verduidelik: " 'Jy is nog te jonk om te weet dis die inding om na jou wortels te soek' " (p. 151). En die spil waarom die teks uiteindelik draai, om mekaar met liefde te bedien, word ontlont van die erns as Susaar bely dat sy die muurteks waarop dié woorde staan, verwyder as haar seun en sy meisie kom kuier. Ook die lag kom tot ons redding in dié vaal bestaan.

Teen die einde van die roman (p. 162) verwys Danie vir die eerste keer na homself as "bruin". Hoewel dit nuwe dimensies aan sy ouma en haar "wegbreek" gee, is dit 'n ongeïntegreerde detail wat m.i. kon gebly het. In híérdie land bestaan velkleur wat deur Danie self onderstreep word as hy dankbaar is teenoor Anna wat hom desnieteenstaande aanvaar het. Dis ook onwaarskynlik dat niemand ooit vroeër daarna verwys het en dat dit geen rol in Danie

se fantasieë sou speel nie.
In die middel van die Karoo mag nie met dieselfde dramatiese noodwendigheid as sy voorgangers verloop nie, maar dit is 'n teks met veel meer diepgang. Terwyl 'n mens die koersverandering waardeer, sou 'n mens tog nie wou sien dat Baker se gawe om haar leser op die gebeurevlak (wat die "gebeure" binne-in 'n karakter insluit) vasgenael te hou, "verwaarloos" raak nie. 'n Goeie kompromie is tog haalbaar. Hierdie roman behoort vir menige leser dieselfde weldadige leeservaring te wees as vir die resensent.

Herfsblaar gooi 'n Kaapse draai: Hester Heese — skrywer en mens
Carl Lohann (samesteller)
Tafelberg 1991

By geleentheid van Hester Heese se tagtigste verjaarsdag het Tafelberg hierdie huldigingsbundel van die geliefde en bekende kinderboekskryfster die lig laat sien. Dit was 'n tydige verskyning want Hester Heese is onlangs oorlede.
Die titel kom van die gedig *Herfsblaar* uit *Sêra Madêra* en is goed gekies, want dit sinspeel op die lewensblyheid en speelsheid kenmerkend van die skrywer én die mens. Of dit die bedoeling was dat die titel ook sou slaan op die feit dat Hester Heese eers op vyf en vyftig haar vrolike buiging as skryfster gemaak het, weet 'n mens nou nie. Nietemin is die konnotasie daar. En sy gooi omtrent 'n Kaapse draai: in dieselfde beginjaar (1966) verskyn vier boeke en daarna tot in 1991 nog drie en veertig publikasies byna sonder uitsondering van hoë gehalte waarvoor sy ook herhaaldelik bekroon is.
Wat die "skrywer"-deel van die subtitel aanbetref lewer Elsabe Steenberg 'n bydrae oor Heese se belangrikste prosawerke, Rina Thom skryf oor haar kinderverse, Magdaleen Bester oor Heese as bekroonde skryfster en Andrée-Jeanne Tötemeyer oor menseverhoudings in haar werk. Hierdie outeurs is elk op sy eie manier 'n kenner van die kinderliteratuur. Die samesteller versorg 'n hoofstuk oor die menings van resensente. Verder bevat die publikasie 'n volledige lys van Heese se oorspronklike publikasies, sowel as bibliografiese inligting vir verdere leeswerk.
Ten opsigte van die "mens"-deel van die subtitel is daar bydraes van Annari van der Merwe (uitgewer), Treska Botha ('n verpleegkundige wat haar tydens 'n hospitalisasie bygestaan het en van hier af haar vriendin geword het), Dalina Heese (haar skoondogter), Rona Rupert (skryfster en vriendin) en Charles Fryer (uitgewer en digter). Ek moet vermeld dat een van die treffendste bydraes dié van 'n kleinkind, Karla Mey, in die vorm van 'n gedig is: "Hulle sê sy lê nou, my ouma, / en word stil. /Hoe sou hulle kon wis / hoeveel verder die siel kan hardloop / as die liggaam stil is?"
Hierdie bundel is met sorg en keurigheid saamgestel, waarvoor 'n mens ook dank verskuldig is aan Radio Suid-Afrika wat dit gesubsidieer het uit die

skrywersfonds. As buitestaander het ek die gevoel gekry dat dit vir skrywers sowel as uitgewer 'n liefdestaak was.
Die bundel bevat ook treffende illustrasies uit Heese se werk en 'n fotoafdeling. Op die foto's is sy nooit sonder die kenmerkende breë glimlag nie. Uiteindelik is dit asof foto, illustrasie, artikels en essays mekaar komplimenteer en aanvul om almal min of meer dieselfde ding te sê: hier het ons te make met 'n mens vervul met 'n kinderlike opgelugtheid, 'n sin vir die avontuurlike, 'n akute opgeskerptheid vir die wonder van die natuur, en iemand wat kan luister en begryp. In die woorde van Charles Fryer: "Sy is een van die blymoedigste mense wat ek nog ontmoet het. Geen bolangse, maklike optimisme nie, maar 'n diepe eerbied en ontvanklikheid vir die lewe, 'n lewensdrif aangevuur deur verlies en lyding. Sekere mense is tussen ons geplaas tot ons beskaming, besieling en vertroosting. Hester Heese is so iemand" (p 95).

Lappiesgoed: Joan Kruger. JL van Schaik, 1991, R22,50.

Die essays in hierdie versamelbundel kom van die agterbladrubriek in die vrouetydskrif *Sarie.* Dus weet die skryfster vooraf dat haar lesers *Sarie*-lesers is, en daarby moet sy inpas en aanpas. Izak de Villiers sê nie om dowe neute nie in sy voorwoord: "'n Rubriek is 'n gesels waarin die leser homself kan terugvind."
In die eerste essay, *Laslappers vir 'n bont kombers* staan daar oor die laslapkombers: "uiteindelik word hy 'n uitbundige bont besinging van die besonderhede van die bestaan" en "Ek wil die smal lappe van die doodgewone bestaan nie verlore laat gaan nie" (p. 2).
Inderdaad, die "doodgewone bestaan" wat hier besing word, soos De Villiers vooraf voorbrand maak: "oor tee en simpatie, oor 'n skindertjie hier en 'n skandetjie daar, 'n grappie gehoor en 'n nadinkding wat getref het." Die essays spreek dikwels die tipiese probleme van die vrou en die voorstedelike bestaan aan, bv. dié van werkende ma (*Abbakaros en aktetas*); oor die kompensasies van die ouerwordende vrou (*Veertig verby*); oor bestuur in die stad (*Hou links*); die ewige kruis van kosmaak (*Kos-mies*); skoolkonserte (*Plankepret* — baie amusant!); oor dawerende musiek in restaurante (*Sit dit af* — assemblieftog, ja), en nog veel meer. Daar is ook 'n hele aantal herinneringsketse veral uit die kleurvolle Noordweste: "Hier waar die taal die baldadige wederstrewigheid van boklammers teen skemertyd het. Waar die banale bulletintaal van ons kommunikasiegemeenskap nog nie die smoelhekke kon oopkry om hierdie gebied ook te annekseer nie. Hier waar die gesprekke so rustig soos 'n leivoor kan loop, . . ." (p. 60).
Al die essays skep, tipies van die informele essay, die indruk dat dit al improviserende voortweef, terwyl daar tog vlymskerp beplanning by sit. Hier en daar weliswaar té bedink, soos soms by die slotsinne, waarin 'n vorige gedagte byvoorbeeld (met antiklimaktiese gevolge) te ooglopend herhaal

word (*Ou liefde roes nie; 'n Josefskleed in 'n blikkie; 'n Knopeblik*, ens.). Diepgaande drif, emosie, hart en intellek ontbreek by die meeste van hierdie essays, waarskynlik omdat die leser van die rubriek dit nie nodig het nie. Tog moet 'n mens die skryfster bewonder vir haar virtuose taalvermoë en pittigheid, waarvan haas elke essay spreek. En om te dink sy moet dit élke week doen! Dís darem 'n kuns, al sê De Villiers in sy voorwoord dat daar nie tyd is om "kuns te skep" nie: "Vergeet van die 'verhewe doel' om 'die letterkunde te dien' of selfs dat 'n rubriek 'n nuwe essay-vorm is wat die literatore kan 'ontleed' ". Klink darem alteveelvol na verskoning maak ter beskerming van 'n weerlose prooi. Toemaar, die meisie het dit nie nodig nie.
As 'n mens nou 'n ekwivalent in die musiek moet soek vir Joan Kruger se *Laslappies,* dan sou ek sê dat hulle klink soos Scarlatti se Sonates: lig, sjarmant, slim en vaardig.

N.J. Snyman
Gebloemleesde verse van Totius

2.1 Vooraf

Totius (J.D. du Toit: 1877–1953) behoort tot die drie digters wat bekend is as die Driemanskap, nl. Celliers, Totius en Leipoldt. Celliers is die oudste van die drie digters. Ek noem hulle spesifiek nie 'n groep of 'n geslag nie want hulle het nie 'n gemeenskaplike strewe gehad nie. Hulle poësie het kort na die Tweede Vryheidsoorlog (1899–1902) begin verskyn en het aanklank gevind by die volk. Daar word na hulle poësie verwys as die klankbord van die Afrikaner se gevoelens na die Tweede Vryheidsoorlog. Totius se bundel *By die monument* (1908) is die eerste bundel wat verskyn van die digters wat van 1900–1920 debuteer. Gedurende dieselfde jaar verskyn *Die vlakte en ander gedigte* van Jan F.E. Celliers. D.F. Malherbe, wie se poësie nie so dadelik die aandag getrek het nie, behoort ook tot hierdie periode. Sy eerste bundel, nl. *Karooblommetjies* verskyn in 1909. C. Louis Leipoldt, wat van die kritici as die boeiendste figuur uit dié periode beskou, se eerste bundel is *Oom Gert vertel en ander gedigte* (1911). Net soos D.F. Malherbe is ook C.J. Langenhoven beter bekend om sy *prosawerk*. Sy poësie verskyn in *Ons weg deur die wêreld. Afd. VIII. Versies*. Van Totius bespreek ek die volgende drie gebloemleesde gedigte: "Repos ailleurs", "Die wêreld is ons woning nie" en "Die aand-ete".

2.2 "Repos ailleurs"

"Repos ailleurs" beteken wat die ondertitel sê: Die rus is elders. Die spreker is 'n volwassene. Hy vertel in die eerste persoon. Ons kan sê die perspektief in die gedig is 'n ek-perspektief. Ons sien die ruimte en handeling in die gedig deur die oë van die ek. Sy visie is egter beperk. Hy sien die dinge om hom en vertel ons wat hy sien. Hy interpreteer wat hy sien, maar kan nie sê wat die ander karakter(s) in die wêreld in woorde dink of voel nie. Hulle gevoelens kan hy slegs raai. Net soos in "Die Godsbesluit" het die verteller in "Repos ailleurs" hoofsaaklik twee fokuspunte. In "Die Godsbesluit" is dit "die wag-'n-bietjie langs die pad" en "die wag-'n-bietjiebos van u besluit". In "Repos ailleurs" is die twee fokuspunte die ek in die trein en die meisie langs die tent. Die twee fokuspunte is tegelyk twee ruimtes wat in konkreetheid slegs 'n klein tydjie langs mekaar is — net so lank as wat dit die trein neem om by die tent verby te ry.

Die spreker ervaar hierdie tentjie en die meisie langs die tent as iets romanties, hy kyk daarna met vertedering: hy sien die klein tent*jie*, 'n tafel met bord*jies*, en glas*ies* fyn, en die lig van 'n kers*ie*. Hy idealiseer die bestaan van die meisie langs die tent in die veld en byna kinderlik kom die wens dan: "Was ek

net / in die tentjie klein, / ek sou tog o so gelukkig syn". Hy beskou sy eie situasie. Hy sit in die verligte trein met 'n glasie wyn by sy ete. Dit is ook die visie van die meisie. Tot hiertoe is die gegewens soos hy dit waarneem, konkreet en kontroleerbaar. Die sluitsteen van die gedig versin hy: ". . . ek raai die gedagte . . .". Hy neem aan dat sy graag in die trein wil wees. Die brug is nou voltooi — die spreker en die meisie het iets gemeen. Dit is nou die mooie in die gedig dat die gemeenskaplike hunkering nie binne die gedig uitgespel is nie.
Nêrens in die gedig word in soveel woorde gesê dat die mens altyd hunkerend is nie en dit bly bloot 'n suggestie in die gedig. Snap die leser die suggestie, weet hy dat die gedig in 'n klein dramatjie 'n *tema* gedramatiseer het: die rus is nie op aarde nie. Dit klop met die titel: die rus is elders. Dat dit is wat die gedig by ons wil tuisbring, kan ons uit byna elke element in die gedig aflei.
Baie van die dinge wat die spreker waarneem, dui op kortstondigheid, dinge wat verbygaan. Tent is die spreekwoordelike tydelike aardse woning. Die verkleining dra by tot die gedagte aan 'n kortstondige nietigheid. Tydsgewys is dit skemer; die lig taan en die dag gaan verby terwyl die trein voort beweeg, dit "skuif" — om soos die gedig te sê. Ons bring die bewegende trein dus nie in verband met vastigheid en rus nie. Die fynheid van die milieu waarin die meisie is, is byna sprokiesagtig: die "glasies fyn", "tafel met bordjies", "tentjie klein", "oop gordyn", "eensame veld", skemer, en die sagte lig van 'n kersie help om hierdie atmosfeer van 'n idilliese wêreld te skep. Langs hierdie geïdealiseerde kinderwêreld is die romantiese wêreld van die volwassene soos gesien vanuit die kind se standpunt: die verligte trein, ete en wyn.
Probeer ons ons verantwoord van wat die gedig sê, kom ons tot die gevolgtrekking dat die volwassene verlang na die wêreld van die kind en die kind na die wêreld van die volwassene. Bring ons hiermee in verband wat ons reeds gesê het, nl. dat die gedig pertinent dui op die verganklikheid van die aardse dinge (vgl. bv. die tydelike tentwoning en die bewegende trein), merk ons dat die gedig meer sê as wat kontroleerbaar is op 'n konkrete vlak binne die gekonsentreerde gedigwêreld. Die gedig sê: die rus is elders, die gedig suggereer: die rus is nie op aarde nie.
Dat die wêreld nie ons woning is nie, is trouens ook die gevolgtrekking waartoe die spreker kom in die gedig van Totius wat ons volgende gaan behandel.

2.3 "Die wêreld is ons woning nie"

Die titel van die gedig, "Die wêreld is ons woning nie", word nog ses keer in die gedig herhaal — vgl. die eerste en slotreël van elke strofe. Die eerste reël van elke strofe vorm 'n volledige sin. Omdat die eerste reël van elke strofe so pertinent afgesluit word en prominent is deur die herhaling daarvan en ook herhaling is van die titel, besef die leser dat die spreker lank moes nagedink het oor die aangeleentheid. Wat hy hier sê, is sy oorwoë mening. Hy volstaan

nie met die mening nie, hy illustreer dit aan die hand van voorbeelde uit die natuur. Nadat hy sy oorwoë mening gemotiveer het, herhaal hy dit. Alhoewel die slotreël uit presies dieselfde woorde bestaan as die eerste reël is daar tog 'n verskil. Die eerste versreël is die mening, die slotreël 'n gevolgtrekking. Lees ons nou weer die gedig, merk ons dat al drie strofes dieselfde patroon volg: mening, illustrasie met voorbeelde, gevolgtrekking.

Daar is nog meer elemente wat die patroonmatigheid in die gedig versterk. In die gedig is daar progressie van die tyd: die waarneming is beperk tot minder as 'n dag — van skemer tot donker. In die voorlaaste vers van die eerste strofe sê die spreker dat dit skemer is: "wat in die skemer my omring". In die tweede strofe kyk hy na die maan wat pas opgekom het en bloedrooi vertoon op die horison; hy sê ook dat dit aand is: "wat in die aandstond my omring". Die spreker neem in die derde strofe in die nag waar: "wat in die nagstond my omring". Hy het in die lig van die maan op die nes vol klein voëltjies afgekom. Ook die tanende lig is vir die spreker aanduiding dat die wêreld nie ons woning is nie. Deur die waarneming met verskillende *sintuie* het hy tot die besef gekom dat die wêreld nie ons woning is nie.

Waarneming deur middel van die gesigsintuig is in die eerste strofe sterker as in die ander strofes. Hy noem dat hy dit *merk* aan die son, *merk* aan die reier, *sien* aan al die dinge. In die tweede strofe word die gesigsintuig minder gebruik: hy *sien* dit as die maan nog net op die kerk se dak *skyn,* en *merk* dit aan "alle ding". Hy sien nou nie meer in die aandlig genoeg *dinge* om sy mening te motiveer nie. Nou dink hy maar aan die middag se begrafnis. In die derde strofe gebruik hy slegs een keer die gesigsintuig: nou *voel* hy "as die wind ontwaak", hy *hoor* dit in die fladdering van voëltjies, hy *voel* dit aan "alle ding". Saam met die tydsverandering is daar wysiging in die manier waarop die spreker van die milieu bewus word (soos ek probeer aantoon het).

Die koms van die nag is vir die spreker aanduiding dat die wêreldse bestel van verbygane aard is. Hy sien dit ook aan die voëls. Hulle is ontuis en reddeloos in die wêreld: die *reier* is *mistroostig,* die uil — die voël van wysheid en die dood — sit stil. Die voëltjies fladder rond, slaan hulle vlerke teen die boomtakke en die kleintjies word deur die wind uit hulle nessies geslinger, *dood, "verplet".* Die gedagte aan die dood is 'n belangrike motief vir sy besluit en sluit aan by die verwysing na die begrafnisstoet; trouens, die hele gemoedstemming in die gedig is die van kortstondigheid, ontuisheid en is sonder warmte; die reier staan eensaam en kyk na die son wat verdwyn terwyl die koue opslaan uit die vlei, die uil kyk na die maan en het klaarblyklik nie veel belangstelling vir wat om hom aangaan nie. Op grond van wat die spreker *sien* en *merk* en *voel* "aan alle ding" kom hy tot die gevolgtrekking: "die wêreld is ons woning nie".

2.4 "Die aand-ete"

Die aand-ete
Trane en brood.
'n Diepe geswyg.
En twee wat makeer.
'n Gebed en 'n sug.
En elkeen wyk stil
in die eensaamheid weer.

(Totius 1938: 25)

"Die aand-ete" kom uit Totius se bundel *Passieblomme* (1934). In hierdie bundel is gedigte opgeneem wat verband hou met die dood van die digter se twee kinders.
Lees ons die kort gediggie met aandag, kom ons onder die indruk van die diepe hartseer van die twee mense en dat daar van min woorde gebruik gemaak is by die totstandkoming van die gedig. Die titel van die gedig dui vir ons 'n tyd en oomblik aan wanneer die gesin normaalweg voltallig is en gesellig saam verkeer. Lees ons die eerste versreëls weet ons oombliklik dat dit nie 'n normale toedrag van sake is nie. Reeds die eerste versreël is uitsonderlik en bestaan uit slegs drie woorde sonder 'n werkwoord. As ons nou in ons eie woorde moet sê wat daar staan, dan kan ons sê: Die mense is droewig en huil aan tafel terwyl hulle eet. Hulle praat nie baie nie omdat hulle hartseer is want twee wat altyd daar was se plekke is vanaand leeg en die gesinslede aan tafel dank en gaan sprakeloos uitmekaar; elkeen met sy eie gedagtes.
Vergelyk ons nou die parafrase met die gedig lyk die parafrase onaf. Die parafrase het baie meer woorde. Die gedig kan ons sê, is woord-ekonomies; die parafrase nie. Ten spyte van die meer woorde sê die parafrase eintlik minder. Reeds uit die titel lei ons af dat dit nie 'n gewone aand-ete is nie. Die spreker sê ook nie dat die mense hartseer is nie, hy dui dit aanvanklik aan deur slegs een woord: *trane.* Dit is soos 'n toneelaanduiding vir 'n klein dramatjie. Vergelyk bv. ook die tweede versreël: " 'n Diepe geswyg". Nêrens in die gedig word aan ons gesê dat die mense so hartseer is dat hulle nie kan praat nie. Tog weet ons dit; ons kan dit aflei uit die toneel in sy geheel. Die rede vir die droefnis word nie redegewend verbind nie, maar aaneenskakelend. Met ander woorde, in die derde versreël staan nie *omdat* of *want* nie, maar *en*. Deur die gebruik van *en* word die toneel veraanskoulik. Met 'n redegewende voegwoord in die plek van *en* sou die gedig meer betogend wees.
Wat ons veral opval, is die stilte wat heers. Die mense in die gedig praat nie met mekaar nie. Hulle *swyg, sug* en *wyk stil.* Die enigste woorde wat hulle sê, is in gebed. Dit is 'n dramatiese stilte wat die atmosfeer van droefheid help skep.
In die eerste vier versreëls is daar opvallende bindingsmiddele. Elke versreël word afgesluit met 'n punt en vorm op die wyse 'n afsonderlike eenheid binne

die geheel. Hierdie herhalende patroon het 'n bindende funksie. Die vier versreëls word verder verbind deur die twee teenstellings in die eerste en vierde versreëls en die opvallende gebruik van die onbepaalde lidwoorde *'n* in die tweede en vierde versreël terwyl die laaste twee versreëls aaneen loop. Enjambering veroorsaak hier 'n versnelling in die versritme en 'n beklemtoning van die laaste woord van versreël vyf. Deur die enjambementsposisie van *stil* word die gesprekloosheid tydens die ete weer eens onder die aandag gebring. Na die ete duur die verslaenheid voort; dit word eintlik intenser omdat die tafelgenote by herhaling terugkeer "in die eensaamheid".

Bronnelys

Crafford, M. e.a. 1991. *Senior keur.* Kaapstad: Tafelberg.
Nienaber, P.J. e.a. 1985. *Digters en digkuns.* Johannesburg: Perskor.
Totius. 1938. *Passieblomme.* Vierde druk. Bloemfontein: Nasionale Pers.
Totius. 1988. *Versamelde gedigte.* Kaapstad: Tafelberg.
Van Gorp, H. e.a. 1991. *Lexicon van literaire termen.* Vyfde hersiene druk. Leuven: Wolters.

Universiteit van Suid-Afrika

M.J. Prins
Die tema van *Die Leeukuil* (Klaas Steytler)

Hierdie bespreking is primêr vir die *onderwyser* bedoel. Dit is dus nie die bedoeling dat dit net so gedupliseer en aan die leerlinge gegee word nie. Die onderwyser moet dit vir sy eie voorbereiding bestudeer en dan aspekte daarvan na goeddunke in die klaskamer ter sprake bring.
Onder die *tema* van 'n literêre werk verstaan ons die algemene grondgedagte daarvan. Ons kan ook sê dit is die "dieper betekenis" of die "idee" van so 'n werk. Omdat die literêre teks altyd in die eerste of die laaste instansie oor die **mens** handel, het die tema ook te doen met die vraag: Wat openbaar die teks aan ons t.o.v. die mens?
Hoe stel ons vas wat die tema van 'n literêre teks is? Ons abstraheer dit uit die konkrete motiewe, d.w.s. ons kyk eers wat die konkrete "inhoud" van die teks is deur dit te lees, en probeer dan in die vorm van 'n hipotese sê wat die algemene grondgedagte is wat daaragter sit. Hierdie hipotese toets ons dan weer aan die hand van die motiewe in die teks ten einde dit te bevestig, te verwerp of algaande te herformuleer. Hierby moet ons altyd onthou dat selfs 'n tema wat op dié manier "bevestig" is slegs 'n **hipotese** bly wat later weer deur ons of ander lesers verwerp of gekorrigeer kan word. Onder "konkrete inhoud" verstaan ons hier alles wat die teks aan ons meedeel wat 'n "konkrete" inhoud het in dié sin dat dit aan 'n karakter of aan 'n konkrete verskynsel gekoppel kan word: Dit wat die karakters doen, dink, sê of voel; die objekte (voorwerpe) en plekke waarvan ons lees (met hulle eienskappe); die manifestasies van tyd. Die *motiewe* van 'n literêre teks is daardie aspekte wat te doen het met die gebeure, die karakters, die ruimte en die tyd.
'n Mens kan die tema van *Die Leeukuil* miskien soos volg formuleer:Die mens se kennis (van homself en van sy medemens) is altyd beperk. Omdat dít die geval is, is dit vir hom uiters moeilik om die waarheid omtrent homself en andere te ken. Hierdie onvermoë lei weer tot verkeerde gevolgtrekkings en oordele, wat uiteindelik selfs die menslike reg en geregtigheid 'n onsekere en relatiewe saak maak.
Waarom is die mens se kennis van homself en sy medemens dan beperk? In die eerste plek omdat hy geneig is om 'n *masker* vir homself sowel as vir ander mense te dra. Wanneer Sakkie na sy ontslag die eerste keer by Maryna se huis opdaag, sou sy 'n hele aantal houdings soos "geoefende toneelspelers" kon oproep. Sy sou ook van "histrioniese gebare" (bl. 5) kon gebruik maak. "Maryna het haar daarna nooit afgevra hoekom vreugde van iewers in haar opgeskiet het toe sy haar vorige man . . . (v)oor haar gesien staan het nie" (bl. 6). Hier word aangedui dat Maryna in werklikheid onbewustelik lief is vir Sakkie, maar dat sy dit nie wil erken nie en liewers haar toevlug tot 'n masker teenoor hom en haarself neem.

Wanneer Daniël vertel dat Hugo agter die koerant in sy neus krap (35) en onder die tafel aan Maryna se been vat (37), het ons nog eens met die maskermotief te doen. Ook die feit dat hy sy vuil wasgoed orals inprop (36), staan hiermee in verband. Sakkie, weer, neem Daniël na die *Orange Tree,* omdat hy "'n groot indruk" op hom wil maak (35). Reeds op bladsy 24 het hy gevoel "hy moet die seun tevrede kry met sy pa; die indruk is die groot ding" (bl. 24).
Die mens voel genoodsaak om 'n masker te dra teenoor sy medemens. Juis dít belemmer egter die ware kennis en juiste oordeel tussen mens en mens. Die masker wat die mens dikwels (moet) dra, lei tot misleiding, leuens, misverstande en 'n verkeerde beoordeling van medemense en situasies. Die groot verskeidenheid mombakkies in die "Chamber of fame and horrors" (bl. 55) simboliseer hierdie motief. Van hierdie drang tot maskering is die *leuen* 'n veel voorkomende en belangrike manifestasie. Die gesprekke en situasies in die roman wemel dan ook van verbale en nie-verbale leuens.
Sakkie vertel byvoorbeeld vir Maryna dat hy met sy "wiele" gekom het en lieg so "uit die verlede" (bl. 10). Maryna lieg weer vir hom deur te verklaar dat Daniël nie tuis is nie (bl. 15), waardeur die hovaardigheid waarmee sy haar voormalige eggenoot as 'n "leuenaar" uitgekryt het, skerp ironies word. Ook teenoor Daniël vertel Sakkie 'n hele reeks leuens: Dat hy oorsee was (19), dat hy eintlik gekom het om Daniël te kom haal (22), dat hy in Suidwes was waar hy geld "soort van geleen het" wat hy nie kon terugbetaal nie ('n mengsel van leuen en waarheid) en so aan totdat hy uiteindelik met die hele sak patats vorendag kom (bl. 144).
Maar ook Daniël is nie altyd eerlik teenoor sy pa nie: Hy hou die werklike rede vir sy pil-inname en binnenshuise bestaan geheim, waardeur die sentrale krisis van die roman geaktiveer word. Wanneer hy die papier waarin die vliegtuigie toegedraai was, oor die pille gooi, bedek hy daarmee die (vir homself) aaklige waarheid vir Sakkie en "vertel" sodoende 'n soort "nie-verbale" leuen. Wanneer Sakkie hom later die nag vra waarom hy so bleek is, vertel hy 'n halwe waarheid: "(e)k werk binnekant; aan wetenskaplike goed" (bl. 97). Hy mislei sy pa deur hom onder die indruk te bring dat hy Maryna en Hugo van die kafee af geskakel het (bl. 128).
Die leuen is soms die gevolg, ander kere weer die oorsaak van die gebrekkige onderlinge kennis en verkeerde oordeel tussen mens en mens. Maar hierdie oneerlikheid kom nie slegs *tussen* mense voor nie. Soms is mense ook oneerlik teenoor *hulleself,* 'n selfbedrog wat eweneens kan aanleiding gee tot immorele optrede. Sakkie gebruik sy alkant-selfkant-muntstuk, wat hy as "profeet" beskrywe (volgens die woordeboek is 'n profeet 'n "geïnspireerde vertolker van Gods wil"), eintlik om homself mee te bedrieg. Met hierdie muntstuk "lieg" hy eintlik vir homself. Nadat hy dit gebruik het, is sy "gemoed skoongevee deur die absolusie in die val van die muntstuk" (bl. 13), dan kan hy byvoorbeeld maar die belofte wat hy gemaak het, verbreek.

Teenoor al hierdie egte of ware leuens staan die *leuen as deel van 'n spel, die fantasieleuen,* soos wanneer Daniël vir die taximan vertel dat Sakkie sy "oom van Delmas" is (bl. 73). Later vertel hy ook vir oom Gert hy is "Dirkie Malan van Delmas" wat by "oom Frikke" kuier (bl. 105). Daniël geniet hierdie leuens geweldig en Sakkie "wil hom breek oor die seun se kragdadige verbeelding". Ons het hier eintlik te doen met "onskadelike" of "speletjiesleuens", wat skerp kontrasteer met die uiters skadelike egte leuens wat elders vertel word.

Die *fatsoenlike front* wat die mens genoodsaak voel om jeens sy medemens voor te hou, is 'n ander manifestasie van die drang tot maskering. Sakkie verberg aanvanklik sy ware verlede vir sy seun. Wanneer hy uit die "blinkgevryfde noordelike woonbuurte van die stad padgegee het" (die ruimte van die pretensie) is dit egter alreeds asof hy 'n transformasie ondergaan het (bl. 73). Hugo wil nie sy vuil wasgoed op die vloer gooi nie, want "hoe sal dit lyk?" (bl. 37).

Van hierdie neiging om toe te smeer en te verskans is Maryna 'n uiterste eksponent. So erg is dit dat Hugo haar tereg verwyt: "Jy het die reg op die privaatheid van 'n eie verlede, maar daardie reg verval as jou seun op die spel is" (bl. 85). Die droom wat sy "kort gelede" gehad het en waarin sy haar klere kwyt raak, simboliseer haar behoefte aan bedekking en vrees vir ontbloting (bl. 91). Teresa beskuldig haar daarvan dat sy net agter geld aan getrou het (bl. 116), 'n beskuldiging wat deur Hugo geëggo word (bl. 90). Het sy dit miskien gedoen juis omdat sy geld nodig gehad het om ander mense te beïndruk? Haar beheptheid met "ordentlikheid" blyk uit die buitensporige manier waarop sy Teresa te lyf gegaan het toe dié begin het om van haar pa se "goedjies" weg te steek, waarskynlik in 'n poging om sy aandag te trek. Maryna verklaar in dié verband: "Ons is ordentlike mense; ek kom uit 'n ordentlike huis . . ." (bl. 139). Ook in antwoord op die beskuldiging van Hugo waarna ons hierbo verwys het, verklaar sy: "Ek kom uit 'n ordentlike huis" (bl. 90). Dit wil voorkom of sy van Sakkie geskei het omdat hy nie "ordentlik" genoeg na haar sin was nie. Sy klae teenoor Joey dat Hugo se vrae jou so "goedkoop (laat) voel, asof jy niks is nie, asof jy nie ook jou trots het nie — jy is niks nie, nog altyd getroud met 'n tronkvoël en met 'n dief vir 'n kind . . ." (bl. 141). Volgens Sakkie het reeds Maryna se ouers gemaak "asof hy robbies is" (bl. 155), miskien 'n sleutel tot die soort invloed wat hulle op haar gehad het. Selfs wanneer haar seun begrawe word, is Maryna daarvan bewus dat die rok wat Teresa aanhet, "aanstootlik vulgêr" is (bl. 169).

Die *vraag* is by uitstek die taalhandeling in die roman wat hierdie masker bedreig. Die reguit, deurdringende vraag dreig om die medemens te ontmasker. Daniël se reguit vrae aan sy pa kort na hulle hereniging is "koel, ernsvervul, onglimlaggend" en "feitlik klinies", sodat Sakkie voel hy moet versigtig wees (bl. 18). Wanneer die taxi hulle in die stad aflaai, voel Sakkie "'n klomp lastige vrae (is) voorlopig tot later uitgestel" (bl. 31). Later kom die skoen aan die ander voet en is Sakkie weer die ondervraer en Daniël die een

wat skerm (bl. 98). Daniël se ondervraery van sy pa kulmineer in die (vir Sakkie) ontstellende vraag: "Hoekom lyk jou gesig of jy na wilde diere gekyk het?", wat Sakkie laat wonder of "die kind tronk op hom raakgesien het" (bl. 99). Teenoor Joey merk Maryna op dat Daniël se vrae "soms so reguit (is), jy kan dit nie omseil nie" (bl. 120). Uiteindelik vra hy dan ook vir sy pa dié vrae wat oor die diepste lewensraaisels handel, vrae oor die godsdiens en oor die dood (bl. 128). Geen wonder Sakkie voel hy "kan die strekking van die gesprek nie meer verduur nie" (bl. 129). Reeds toe Daniël nog in die nuuskierige stadium was, het sy eindelose vrae Sakkie soms sy humeur laat verloor, maar nou "boor" sy vrae. Daniël hou egter aan totdat sy pa hom die volle waarheid vertel (bl. 144).
Hugo voel op sý beurt ook dat hy meer van Sakkie moet weet om te kan weet waar om na hom en Daniël te gaan soek (bl. 66). Dit bring hom in botsing met Maryna, wat kennelik **haar** verlede ook probeer verberg. Sy verwyt hom dat hy "'n knaende soort nuuskierigheid" het en daarvan hou om "inkwisisies" te begin (bl. 85). Net soos Daniël vir Sakkie (bl. 97), so is Hugo vir Maryna 'n soort "inkwisiteur" (bl. 86). Ook dokter Sanderson verbaas hom oor Hugo se "weetgulsigheid" (bl. 63).
Maar dit is nie net die masker en die fatsoenlike front wat dit vir mense moeilik maak om mekaar werklik te ken nie. *Haat* en gevoelens van afkeer voorkom ook die ware kennis en juiste oordeel tussen mens en mens. Dit is veral Maryna se diepgewortelde en obsessionele afkeer van Sakkie Morgan wat in hierdie verband van sentrale belang is. Teresa beskuldig haar daarvan dat Sakkie in haar oë nooit iets kon reg doen nie (bl. 115). Sy ervaar hom as iets soos "'n chemiese stof binne-in haar wat sy gesluk het en wat bruin, pakkende walms afgee wat haar verblind en voortjaag" (bl. 58). Vir haar is Sakkie iemand wat altyd net aan homself dink, 'n oordeel wat deur gegewens elders in die roman weerlê word, veral deur die relaas van hoe Sakkie op onbaatsugtige wyse Fransie se lewe gered het (bl. 79). Hierdie vermoë tot onbaatsugtigheid word gesimboliseer deur die feit dat hy by hierdie geleentheid sy baadjie verloor (bl. 82), 'n gegewe wat later herhaal word. Omdat sy so 'n diepgewortelde afkeer in hom het, vertel Maryna egter die kernleuen van die roman, naamlik dat Sakkie by die huis ingekom het sonder dat sy hom die reg daartoe gegee het (bl. 47). Hierdie leuen speel 'n vername rol in sy latere skuldigbevinding deur die hof.
Maryna se bevooroordeeldheid teenoor Sakkie, haar gebrek aan 'n ewewigtige oordeel oor hom, lei in haar gesprek met Joey op die nag van Daniël se verdwyning tot 'n hele reeks ongegronde beskuldigings, gebaseer op omstandigheidsgetuienis, jeens haar voormalige eggenoot, beskuldigings waarmee sy hom as 'n skurk voorstel: Dat hy gekom het op 'n aand dat hy geweet het hulle gaan uit, dat die tronk van hom 'n skelm gemaak het, dat hy gekom het om hom te wreek, dat hy "haar" seun kom "steel" het omdat hy teen haar is, dat hy nie meer "omgee" nie (bl. 122). Hierop reageer Joey deur telkens te wys op foute en inkonsekwenthede in haar redenasies. Maar so

vind 'n mens maklik "bewyse" teen 'n ander mens op basis van jou agterdog teen en/of afkeer van daardie mens of omdat hy jou seergemaak of gekrenk het.
Haar weersin in Sakkie het ook 'n erg versteurde verhouding van afkeer en agterdog met Teresa tot gevolg. Sy vertel self aan Joey hoe sy destyds gefouteer het deur dadelik aan te neem dat Teresa Hugo se Dresdenbeeldjie gesteel het, want "hoe meer ek geprobeer het om dinge reg te maak, hoe meer het Sakkie in haar gegroei" (bl. 140).
En wanneer sy in die slotsituasie van die roman vir Sakkie knielend by Daniël se graf aantref, wil sy "die onreinheid voor die sakrale skoonheid van die dood verwilder" (bl. 184). Want dit is hy wat haar en haar seun "verwoes" en haar dogter "verderf" het. Daarom het die "wrokhaat" haar reeds die aand van die vergadering af huis toe in die motor laat besluit: "Wat hy ook al doen, hy sal skuldig wees". Sy het gevoel hy "tas haar eer aan" (bl. 186).
Uit dit alles blyk Maryna se selfgesentreerdheid en monomanie ten opsigte van Sakkie. Net as Sakkie nie "in haar" is nie, wil sy Teresa vergewe en met haar vrede maak (bl. 187). Ook wat Hugo betref, was Sakkie "altyd tussenbei". Haar probleem met Sakkie is dat hy te veel emosies het, iets wat egter net soveel van haarself geld. In die heel laaste momente van die verhaal (bl. 190) is "alles in haar op die spits gedryf, . . .(g)loeiend soos koolstofstawe wat in wit hitte brand" en skel sy hom uit vir 'n moordenaar. So sien Maryna die splinter in Sakkie se oog, maar die balk in haar eie oog merk sy nie op nie.
Die mens se kennis van sy medemens is verder dikwels beperk gewoon omdat sy medemens om een of ander rede genoodsaak voel *om inligting of feite van hom te weerhou,* 'n strategie wat weer foutiewe gevolgtrekkings en verkeerde optrede tot gevolg het. So hou Daniël die ware rede vir sy pilinname en binnenshuise bestaan geheim vir sy pa (bl. 22). Hy verberg die pille self ook doelbewus vir hom (bl. 24). Dit lyk redelik om aan te neem dat Sakkie heeltemal anders sou opgetree het indien hy vanuit die staanspoor oor hierdie inligting beskik het (maar dan sou ons natuurlik geen "storie" gehad het nie!). As Sakkie daarvan bewus was dat sy seun aan 'n redelik strawwe graad van epilepsie ly, sou hy Daniël waarskynlik dadelik teruggeneem het huis toe (bl. 59). Op bladsy 143 deel die alwetende verteller ons mee dat Sakkie "geen konsepsie (het) van enigiets dwingends of dringends nie". Daarom is sy verklaring teenoor Lep-hulle dat hy "baie goed (weet) wat om te doen" (bl. 83), en ook weer teenoor oom Gert dat hy weet "wat hy moet kry" (bl. 106), wat later in die hof teen hom gehou word, volkome begryplik en verskriklik ironies. Maar Daniël gaan verder: So uitgehonger is hy vir die kameraadskaplike verhouding met sy pa dat hy nie alleen later voorgee dat hy inderdaad Hugo-hulle se toestemming het om saam met sy pa uit te wees nie (bl. 94), maar selfs ook die eerste twee aanvalle vir hom verberg (bl. 83, 136, 143). Dr Sanderson verseker Hugo dat Daniël beslis sal weet wanneer 'n aanval kom (bl. 63). Wanneer Sakkie ten einde raad sy toevlug tot sy leuen-

"profeet" neem om te probeer seker maak dat hulle huis toe gaan, word hy nog eens deur Daniël mislei (bl. 108–109).
Daarom is sy versoek dat Daniël vir hom moet sê wat fout is wanneer sy seun sy finale aanval kry diep tragies en intens pateties (bl. 158). So ook die feit dat hy glo dat die aanval aan die afneem is en bemoedig voel wanneer Daniël "stil" word (bl.l 159). Sakkie is by uitstek slagoffer in die roman van die onvolledige of onjuiste inligting wat deur die ander karakters voorsien word.
Maar ook Maryna weerhou sekere kardinale inligting van Hugo: (a) dat Sakkie die middag van die vergadering onverwags by die huis opgedaag het, (b) selfs dat hy bedrog gepleeg het, hierdie weerhouding weliswaar om 'n heel menslike rede: "Daardie gedeelte van haar is nog altyd te gevoelig" (bl. 45). Laasgenoemde stukkie inligting weerhou sy ook van Daniël, hoewel 'n mens hiervoor ook begrip kan hê (bl. 42). Omdat Hugo nie op die hoogte is van die middag se gebeure by die huis nie, begryp hy Joey se boodskap verkeerd en kom tot die verkeerde slotsom daaromtrent (bl. 42).
Dit blyk egter dat Daniël *self* ook nie volledig ingelig is betreffende die erns van sy eie toestand nie (bl. 60). 'n Mens kry sterk die indruk dat hy in 'n groot mate die slagoffer van 'n oorbeskermende moeder geword het.
Maar soms tree die mens verkeerd op of oordeel hy verkeerd as gevolg van *'n gebrekkige kennis van of insig in die karakter, psige of situasie van sy medemens,* selfs sonder dat daar sprake van doelbewuste weerhouding van inligting is. So byvoorbeeld deel die alwetende verteller die leser mee dat Daniël se karakter dié is van 'n "afgesonderde seun tuis wat voortdurend ingekamp word", dat hy iemand is vir wie "(vinnige improvisasie) heeltemal nuut en totaal opwindend is" (bl. 23). Op bladsy 25 word gesuggereer dat Daniël dalk oor "die wegkom . . . ('n) Nag van vryheid" glimlag. Teenoor sy pa merk hy later op dat dit by die huis "net pasop en moenie" is (bl. 131). Ook Joey fokaliseer Daniël as "die seun in die klokfles", waardeur iets van Daniël se rebellie teen sy huislike omstandighede aangedui word (bl. 41). Op sý beurt fokaliseer Hugo Daniël weer as "totaal verwen weens sy siektetoestand" (bl. 43), 'n oordeel waarin daar miskien ook 'n greintjie waarheid kan skuil.
Met dit alles verskaf die skrywer aan ons 'n sielkundige verklaring vir Daniël se optrede in die loop van hierdie noodlottige nag en verminder hy eintlik enigsins Sakkie se "skuld" ten opsigte daarvan. Van hierdie aspek van die psige van sy seun is Sakkie natuurlik salig onbewus en hy sou in elk geval waarskynlik ook geen insig daarin gehad het nie. Daniël word, volgens wat hy op bl. 39 aan Sakkie vertel, in 'n huis groot waar nooit werklik gespeel word nie, trouens 'n huis waarin selfs spel werk is. Hugo, in besonder, speel nooit saam met sy stiefseun nie (bl. 52). Hierdeur verskaf die skrywer aan ons 'n sielkundige verklaring vir Daniël se onversadigbare speeldrang, 'n faktor wat egter in die uiteindelike regsproses glad nie ter sprake kom nie.
Wat Sakkie se eie sielkundige samestelling betref, staan daar op bl. 30 die belangrike mededeling dat daar "vinnig 'n soort losheid tussen Daniël en

Sakkie ontwikkel (het) — *miskien omdat daar nie so 'n verskriklike groot gaping in hul emosionele ouderdomme is nie . . .*" (ek kursiveer). Hierdie brokkie inligting pleit ter versagting ten opsigte van die wyse waarop Sakkie hom vir die res van die nag deur sy seun laat beïnvloed het. Dat Sakkie inderdaad psigies nie veel ouer as Daniël is nie, blyk byvoorbeeld uit iets soos die kinderlike, byna kinderagtige gesprekke wat hy soms met sy seun voer (bl. 38 e.a.p.), asook die "stout" telefoonspeletjie wat hulle saam speel (bl. 53). Op bladsy 155 blyk dit dat Sakkie as kind sy ouers vroeg verloor het, waarna hy "tussen 'n paar tantes rondgegee (is) wat hom grootgekry het" — 'n belangrike sleutel tot sy emosionele onvolwassenheid.
Op hierdie selfde bladsy blyk terselfdertyd dat Sakkie klaarblyklik geneig is om fyn besonderhede gou te vergeet: Hy vergeet naamlik "die presiese woorde wat hy netnou aan Daniël gedikteer het" (bl. 23). Hierdie klein besonderheid is van belang vir die latere teenstrydige verklarings wat Sakkie aflê as gevolg waarvan hy deur die regter o.a. as 'n leuenaar bestempel word. In hierdie verband is die volgende mededeling ook van belang: "Daar het reeds te veel in die loop van die aand gebeur, Sakkie kan nie onthou wat hy alles gesê of beloof het nie" (bl. 54).
Ook Hugo, met sy skerp en analitiese verstand, wat volgens Daniël alles weet en onthou (bl. 52), is nie vry te spreek van oorhaastige veroordeling van andere op die basis van gebrekkige inligting of insig nie. So besluit hy sommer gou dat Joey dronk is (bl. 34), 'n slotsom wat 'n veelseggende lig werp op die regter se soortgelyke konklusie ten opsigte van Sakkie later. Hy verklaar ook met stelligheid dat Sakkie "nie weet om sy seun betyds huis toe te bring nie" (bl. 65), 'n bewering wat onwaar is soos hy dit bedoel, maar in 'n letterlike sin tog weer waar is.
As kind het Daniël natuurlik ook 'n gebrek aan sielkundige insig. So vertel hy vir sy pa dat sy van verander is, en "Hy is onbekommerd, heeltemal onaangeraak deur die nuus wat sy pa klaarblyklik geruk het" (bl. 68). Op hierdie tydstip was hulle "vermoedelik op pad na 'n taxi-staanplek om terug te gaan huis toe" (bl. 67). As gevolg van sy ontsteltenis oor Daniël se mededeling vergeet Sakkie egter heeltemal van hierdie voorneme.
Dieselfde gebeur wanneer Daniël vertel dat Maryna van Sakkie as 'n "chicken" gepraat het (bl. 71). Deur hierdie mededeling krenk Daniël sy pa in sy behoefte om 'n gunstige indruk op sy seun te maak, waaruit die besoek aan Fransie en sy ouers voortvloei, waardeur die huis toe gaan weer vertraag word. Wanneer Maryna later van hierdie besoek op die hoogte gebring word, sê sy: "Hy speel met my seun se lewe in die middel van die nag om hom na allerhande soorte nonsens te laat luister" (bl. 124). Hierdie oordeel is, soos dié van die regter later, gebaseer op onkunde en 'n gebrek aan sielkundige insig. Die ironie is natuurlik dat sy indirek *self* vir die besoek aan Lep-hulle "verantwoordelik" is. Die uiteindelike verdoemende oordeel van die regter word ook vooruitgeloop deur Kirby ("Just think, him keeping a poor little kid out all night") sowel as deur Hugo ("iemand . . . (w)at vir my seun se dood

verantwoordelik was" (171), twee mense wat in werklikheid *geen* eerstehandse kennis van Sakkie het nie.
Dit alles maak die regter se slotsom dat Maryna en die ander wat vir die staat opgetree het "die hof beïndruk (het) as mense wat die waarheid ter wille was, wat geprobeer het om die tersaaklike feite te verhelder" en dat die getuienis vir die verdediging met "halwe waarhede en vooringenome standpunte" vorendag gekom het (bl. 173), uiters aanvegbaar en ironies. Sakkie se teenstrydige verklarings (dat hy byvoorbeeld nie brandewyn gedrink het en in die juweelkissie gekrap het nie, stellings wat hy later in die hof terugtrek) brandmerk hom tot 'n leuenaar, terwyl Maryna se verklaring dat Sakkie die sleutel gesteel en onwettig die huis binnegegaan het onvoorwaardelik aanvaar word omdat sy so 'n "openhartige en eerlike houding" het (bl. 174). Gebrekkige insig in die psigiese samestelling en dryfvere sowel as 'n gebrek aan kennis van die agtergrond en omstandighede van hierdie twee figure lei tot die foutiewe bevinding dat Sakkie moes geweet het van sy seun se gereelde pilgebruik, maar dat hy hom vanweë sy "oormoedige beterweterigheid" (bl. 176) nie daaraan gesteur het nie, dat die telefoonspeletjie 'n "krenterige soort tonguitstekery" (bl. 177) was waarin Daniël 'n "pion" was en dat Sakkie weens dronkenskap nie gemerk het dat sy seun sy eerste aanval kry nie. Verder dat slegs *Sakkie* Hugo van Wyk se brandewynbottel "seergemaak" het en dat sy gedrag dié aand as *enigste* verklaring het: "Hy was die hele aand half beskonke" en dat "die beskuldigde tydens 'n abortiewe nag van waansin, waarin die seun Daniël waarskynlik soos 'n gevangene van sy voortvarende vader was, net gemaak het wat hy wou" (bl. 179), 'n verdraaide en gruwelik oorvereenvoudigde interpretasie van 'n uiters komplekse stuk menslike gedrag. "As hy sy seun na behore liefgehad het, sou hy toegesien het dat sy kind gereelde medikasie ontvang en hom ook betyds huis toe geneem het. Hy het die dood van sy enigste seun veroorsaak" (bl. 181). Die rit met die ambulans is 'n versinsel ('n mens kan verstaan waarom die betrokke bestuurder, met sy eie kriminele rekord, daaroor in die hof sou lieg!) en die besoek aan die perseel in Doornfontein het voortgevloei uit 'n "soort waansin" om Daniël te oortuig dat "hy nog vader is" (bl. 178).
Kortom: Sakkie is die enigste skurk in die hele opset, terwyl die boek ons bewus maak van die *relatiewe van menslike deug,* van die feit dat elke mens 'n mengsel van goed en kwaad is. Ons weet dat Maryna oneerlik is wanneer sy insinueer dat Sakkie ongemerk die sleutel van die spykertjie gelig het toe sy hom uitgelaat het en dat Joey ook 'n leuen vertel as sy sê dat sy voor kwart oor agt by die Van Wyks se huis aangekom het (bl. 49). En wat Sakkie betref, erken sy teenoor Hugo dat hy "op sy manier" lief was vir die kinders en dat hy eenkeer teenoor haar bely het dat hy oneerlik was (bl. 87). Kirby Potgieter steel op sy beurt Hugo se samuraibeeldjie (bl. 117). Selfs Daniël is nie verhewe bo bedrog nie (bl. 125).
Maar tog word die oënskynlik "goeie" mens uiteindelik ook gestraf vir sy

onwilligheid/onvermoë om van die front, die masker en die leuen afstand te doen. Want dit is juis hierdie dinge wat hom uiters *eensaam* maak. Wanneer Sakkie begin versin oor die verlede sak 'n "verlatenheid" oor hom af (bl. 152). En Maryna, wat volgens Sakkie haarself "toegesluit (het) teen die waarheid" (bl. 191), moet met wroeging bely: "Ek was verskriklik eensaam gewees". Daarteenoor lei *selfopenbaring of selfontmaskering (eerlikheid)* tot ware kennis en 'n juiste oordeel tussen mens en mens. Dit gebeur egter slegs binne 'n egte liefdesverhouding. Omdat daar in die kort bestek van een nag so 'n liefdesverhouding tussen Sakkie en sy seun ontwikkel, kan hy tot selfopenbaring en openhartige belydenis kom. So vertel hy vir Daniël van sy geliefkoosde droom: "Hy is klaar met dit alles, al die gemors is agter die rug en hy sit in die sonskyn, onaantasbaar; geen wolke kan meer voor sy son verbytrek nie" (bl. 69). En Daniël vertel weer van sy gevoel van selfvervreemding (bl. 70). Met behulp van lomp metafore vertel Sakkie verder van die "oerwoudwette in die tronk" (bl. 101). Op 'n verhulde wyse is hy hier besig met selfopenbaring en -ontmaskering. Steeds is hy egter enersyds bang dat Daniël "die kopbeen van 'n wilde dier onder die vel" kan sien (bl. 102). Totdat hy uiteindelik aan sy seun die volle waarheid vertel (bl. 144). Hierop volg dan sy skrynende bieg oor sy vergeefse stryd teen die Bose (bl. 145), maar ook oor die goeie wat daar desondanks in hom skuil: "Die seer is as jy in jou kind se oog kyk, of in jou vrou se oog en hulle vra vir jou waar's die geld dat ons iets kan koop, ons het niks nie" (bl. 145).
Na afloop van dit alles ervaar Sakkie aanvanklik 'n intense gevoel van verworpenheid, want "hy het homself kaal voor die kind uitgetrek en die kind het niks gesê nie" (bl. 149). Maar wanneer Daniël kom met die versoek dat hulle moet "teruggaan" na die tyd toe hulle nog as gesin saam was (bl. 148), en daarmee as 't ware sy pa se kriminele rekord uitvee om saam met hom weer voor te begin, gee Sakkie se eensaamheid pad, want "miskien het die kind se oë nie geskif nie toe hy na sy naakte pa gekyk het" (bl. 149).
In sy sterwensoomblikke gee Daniël die "profeet" terug aan sy pa en doen daarmee ook van sy kant af finaal afstand van die leuen (bl. 157). Nou verklaar hy ook openlik sy liefde vir Sakkie, 'n liefde waarvoor hy bereid was om alles op die altaar te lê, ook sy eie gesondheid en gerief.
Dit is ironies dat die mens, in teenstelling met sy algemene gebrek aan kennis en insig, sy onseker wete en gebrekkige oordeel, soms momente van 'n *intuïtiewe of instinktief korrekte wete* ondervind. So weet Daniël, wat vanuit die staanspoor gekarakteriseer word as iemand wat in die "donker" kan sien (bl. 15), vooruit dat Sakkie gaan kom (bl. 20). Maryna se intuïtiewe vermoede dat die boodskap wat die hoteljoggie bring oor Sakkie en Daniël handel, is korrek (bl. 34). Ook haar gevoel van onrus daaroor (bl. 43) dui op 'n soort telepatiese verbinding met haar seun. Dit is ironies dat die intuïtiewe, ongefundeerde telepatiese wete korrek kan wees waar die empiriese of rasionele kennis die mens dikwels mislei. Wanneer Maryna en Hugo hulle in die Hillbrowse polisiekantoor bevind, weet sy dat Sakkie en Daniël nog nie by

die huis is nie (bl. 59). Tog laat ook hierdie soort kennis die mens in die steek: Eers wanneer dit hopeloos te laat is, "weet" sy telepaties presies waar Sakkie en Daniël hulle bevind (bl. 154).
Ten slotte: Een van die groot waardes van die letterkunde is dat dit ons soveel van die *mens* leer. Literêre tekste wil van ons meer begrypende, verdraagsamer en nederiger mense maak. Dit blyk hopelik uit bostaande bespreking van die tema van Klaas Steytler se *Die leeukuil.*
Onderwysers word ook verwys na F.C. Matthee se "Vrae met moontlike antwoorde oor *Die leeukuil*" in *Klasgids,* Oktober 1990.

Universiteit van Fort Hare

N. Bosman
Ruimte as intertekstuele belewenis: Dalene Matthee en C.J. Langenhoven

" 'n Teks is 'n intertekstuele gebeurtenis", sê Johan Degenaar (1990: 3). In die lig van hierdie uitspraak kan dit sinvol wees om twee baie uiteenlopende tekste kortliks by mekaar uit te bring in die volgende bespreking.
Vir baie lesers was Dalene Matthee se drie Bosromans 'n eerste kennismaking met die wêreld van die Knysnabosse. Dit is asof hierdie bekoorlike landsdeel met nuwe oë bekyk is, 'n hele streek is vir die eerste maal in literêre tekste ontdek. Veral die reaksie (in die pers, van lesers) na die verskyning van *Kringe in 'n bos* (1984) het getoon dat hierdie deel van die land nog nie voorheen in Afrikaanse romans beskryf is nie. Die roman was as't ware 'n inleiding in die boswêreld en sy mense. Uit die publisiteit rondom die roman na sy verskyning het dit gblyk dat Matthee lank navorsing gedoen het oor die Knysnabos en die Knysna-olifante. Die onoordeelkundige vernietiging van die Bos en die uitwissing van die olifante soos wat dit in die roman aangebied word, bring omgewingsbewaring sterk onder die aandag van die leser. Dalene Matthee ontvang dan ook in 1986 die Bosbouprys vir Natuurbewaring. Die mate waartoe Matthee die gewete van haar lesers geraak het oor die gevare van omgewingsvernietiging in die wêreld buite die romanteks om, blyk onder andere uit die manier waarop elke nuwe brokkie inligting oor die oorblywende olifante in die Bos gretig versprei word. 'n Mens kan nie anders nie as om tot die gevolgtrekking te kom dat veral hierdie eerste van die Bosromans vir baie lesers 'n streek vir die eerste keer laat leef het.
Die Knysnaboswêreld, as ruimte waarteen en waarbinne sekere gebeure afspeel, tree egter reeds sowat 60 jaar voordat *Kringe in 'n bos* verskyn in die Afrikaanse letterkunde op. In 1925 verskyn *Brolloks en Bittergal. Wonderstories vir die kindertjies,* van C.J. Langenhoven. In drie van die stories maak die leser kennis met die "houtbosse": "Kapokkie", "Die eensame huisie" en "Die Houtboskinders". Die bespreking wat volg wil enersyds hierdie nou seker bykans vergete en selde gelese "wonderstories" (kortstondig?) aan die vergetelheid ontruk en andersyds erkenning gee aan die groot invloed wat Langenhoven as storieverteller op minstens hierdie leser gehad het.[1]
By die eerste lees van *Kringe in 'n bos* was daar by my die aangename skok van herkenning — hierdie boswêreld het ek reeds vantevore binne die blaaie van 'n boek ontdek. As kind het ek die Brolloks- en Bittergalverhale herhaaldelik gelees. Volgens 'n taamlik algemeen gangbare opvatting binne die Postmodernisme word die buitetalige werklikheid vir ons slegs toeganklik deurdat daaraan gestalte gegee word in (onder andere) talige tekste. Tekste

kan as intertekste van mekaar resoneer — dit is die geval met die manier waarop die "buitetalige" werklikheid van die Knysnabos in die Langenhoven- en Mattheetekste geparafraseer word. Hierdie artikel wil nie op die hele kwessie van intertekstualiteit ingaan nie. Die term word gebruik omdat verskillende leeservarings hier vra om met mekaar in verband gebring te word. Volgens D'haen word 'n teks altyd gelees teen die agtergrond van die hele kulturele sisteem waarbinne dit funksioneer (Bertens en D'haen 1988: 92). Kinderliteratuur neem 'n besliste en belangrike plek in 'n kulturele sisteem in, veral omdat mens seker nooit weer later in jou lewe so onbevange en verbeeldingryk lees en luister nie.
Hierdie na-invloed wat mens se vroeë leeservarings op jou uitoefen, lyk rede genoeg om die in ander opsigte so uiteenlopende Langenhoven- en Mattheetekste saam te lees en wel deur te kyk na die manier waarop die ruimte van die Knysnabos in die onderskeie tekste gestalte kry.
In *Kringe in 'n bos* is die ruimte nie los te dink van die verhaallyn nie, maar ook as gevolg van faktore buite die romanteks om, soos ons bewustheid van die belang van natuurbewaring, verkry die ruimte 'n besondere betekenis vir die leser. Dit is nie die geval in die Langenhovenverhale nie. Hier is dit veral die "wonderstories" wat voorop staan. Tog kry Langenhoven dit reg om 'n sekere beeld van die Knysnawoud by die leser te vestig, 'n beeld wat nog naklink ("klink" omdat dit nie soseer 'n visuele beeld is nie maar een wat by wyse van *woorde* bestaan) by die lees van die Mattheeteks.
Omdat die Langenhoventeks na alle waarskynlikheid minder bekend is as die Mattheeteks, word hier kortliks aandag gegee aan die beskrywing van die ruimte in eersgenoemde. Die verteller begin die eerste Brolloksstorie deur dit te situeer in die Knysnabos:

> Wat ons, wat in die Karoo woon, die "Grasveld" noem, lê tussen die berge en die see. En van die berge af na die see toe loop daar diepe klowe en hulle is toegegroei van groot houtbosse. (Langenhoven 1956: 141).

Die boswêreld word beskryf as 'n baie eensame wêreld: "berge en klowe en houtbosse vol kwaaie wilde diere" (bl. 142), daar is ontsaglike hoë bome, waarvan "fraaie huisraad" gemaak word, tussenin groei laer bome en bosse, klimop, varings en blomme. Mens lees van die ewigdurende skemer en die olifante, "(w)ant daardie houtbosse was eintlik die olifante se wêreld" (bl. 201). Alhoewel daar nie vreeslik baie verteltyd aan die beskrywing van die ruimte gewy word nie, behou 'n jong leser sterk die idee van 'n "ondeurdringbare bosgasie vas aanmekaar" waarin kinders maklik verdwaal en waarin mense nie werklik tuis is nie. Die gruwelike aard van die verhale, vol mensvreters en toordery, dra sekerlik by tot die beeld wat van die Knysnabosse oorgehou word.
Dat die uitbeelding van die ruimte in die Mattheeroman skerp verskil van dié van Langenhoven hoef skaars gesê te word. Hier word net 'n paar opvallende verskille aangedui.

Waar *Kringe in 'n bos* duidelik 'n roman vir meer volwasse lesers is ('n tienjarige sal die roman skaars aanpak), word die volwasse leser implisiet deur die verteller in die Langenhoven-verhale uitgesluit. Die eenvoudige verteller (vergelyk die taamlik gesofistikeerde verteller in *Kringe in 'n bos*) spreek sy lesers direk aan: "Kindertjies, was julle al ooit in 'n houtbos soos 'n mens dit kry by Knysna en verder langes die kus?" (bl. 200). *Kringe in 'n bos* is dan ook 'n baie langer teks as dié van Langenhoven, wat natuurlik implikasies het vir die hoeveelheid tyd wat aan 'n beskrywing van die ruimte gewy word.
Kringe in 'n bos kan beskryf word as 'n realistiese roman, die Langenhoventeks is "wonderstories" — hierin lê nog 'n belangrike verskil tussen die twee tekste. Die realisme in *Kringe* vind veral gestalte in die noukeurige beskrywings van die bos, die bome, voëls en bokke. Die indruk van realisme word versterk deur die kaart van Knysna soos dit in die jare 1860–1889 daar uitgesien het wat voor in die roman gegee word. Die groot hoeveelheid besonderhede en die liefderyke aandag wat aan die bos in *Kringe* gewy word, ontbreek by Langenhoven. Vir die leser van die Mattheeteks word die bos 'n veel groter realiteit as wat dit vir die kindleser van Langenhoven is. Die bos word 'n byna mistieke teenwoordigheid, dit is ondeurdringbaar en onherbergsaam. Die stille en onheilspellende teenwoordigheid van die olifante in die mistige en altydskemer woud waar alle geluide gedemp word, hou iets geheimsinnig in. Vir vreemdelinge is die bos 'n plek om te vrees. In wese bly dit egter ook dieselfde bos as dié wat in die Langenhoventeks gestalte kry, vandaar die herkenning van iets wat reeds gelees, vantevore ervaar is.
Maar die bos verkry 'n bykomende dimensie in die Mattheeroman. Dit word duidelik uit die manier waarop die ruimte deur lesers van *Kringe* beleef word. Hierdie verdere dimensie word moontlik gemaak deur die perspektief waaruit die beskrywing van die bos aangebied word en is moontlik die rede vir die groot bekoring wat die bos in die Mattheeteks vir die leser het. Die roman kyk van 'n afstand van honderd jaar terug na die bos. Die leser van die laattwintigste eeu sit met 'n besef van verlore tye, met die wete dat die paradys al tot 'n groot mate vernietig is, dat daar in die teks voor haar 'n verbygegane skoonheid beskryf word. Dit weet sy uit die ander intertekste wat deel uitmaak van haar bestaan. In die Langenhoventeks is daar niks van hierdie pynlike bewussyn te bespeur nie; die ongerepte boswêreld word as enigste gegewe aanvaar. Ons lees *Kringe* met die wete dat dit wat Saul gevrees het (die vernietiging van die bos en die olifante) nou nog ons vrees is, die bos is deel van 'n nasionale gewete. Hierdie gewete word nie aangeraak in die Langenhoven-verhale nie; die kind is onskuldig en lees bloot agter die storie aan. 'n Mens kan selfs aflei dat die verteller in die Langenhoventeks skaars bewus is van die olifante en hulle dreigende lot. Herrie, die olifant in die Langenhoven-verhale, is geen Oupoot nie, maar lief en vriendelik. Die leser van *Sonde met die bure* weet ook dat hy nie 'n Knysna-olifant is nie, maar 'n sirkusolifant wat op 'n vendusie gekoop is.

Die manier waarop die karakters binne die ruimte uitgebeeld word, verskil ook baie in die twee tekste. Matthee se karakters lewe binne in die bos, hulle is om die waarheid te sê afhanklik van die bos vir hulle bestaan. Die bos beïnvloed hulle ganse leefwyse en manier van dink, hulle is onkundig en bygelowige en voer 'n geïsoleerde bestaan waarin hulle deur mense van die buitewêreld genadeloos uitgebuit word. Hulle toon geen noemenswaardige liefde vir die bos nie maar roei die bome onoordeelkundig uit en leef in vrees saam met die olifante wat vir hulle ivoor geskiet word. (Die hoofkarakter-held is natuurlik die uitsondering hier.) Langenhoven se menskarakters daarenteen, bly aan die rand van die bos of kampeer op die strand — hulle is nie deel van die boswêreld nie. Hierdie wêreld behoort aan towenaars, 'n waternooientjie, pratende diere en kinders (wat die hele tyd bewus gemaak word van die gevare van die bos deur die verteller).

'n Laaste verskil: die Mattheeteks (ook ten opsigte van die ruimte) maak die leser pertinent bewus van die tyd waarin die verhaal afspeel, maar die wêreld van die Langenhoven-verhale is tydloos. Waar mens die "stories" in die negentigerjare van die twintigste eeu (her)lees, is dit slegs die styl en woordgebruik wat afstand skep tussen verhaal en leser.

Dit is baie duidelik dat die Langenhoven- en Mattheetekste in hulle aanbieding van die Knysnabos as ruimte sterk verskil. Vanweë die uiteenlopende aard van die tekste is dit skaars die moeite werd om hulle in enige verdere opsigte te vergelyk. Hierdie artikel wou slegs aantoon dat die Knysnabos, die "houtbosse" van Langenhoven, vir sommige lesers — dié wat Langenhoven se stories gelees het — as interteks in die belewing van die werklikheid bestaan het lank voordat hierdie bosse moontlik deur *Kringe in 'n bos* deel begin uitmaak het van 'n groter kollektiewe bewussyn.

Aantekening

1. In ander kinderverhale stel Langenhoven sy lesers ook voor aan die Groot Karoo (die Bittergalverhale) en die Kangogrotte (*Die Krismiskinders*).

Verwysings

Bertens, H. en T. D'haen. 1988. *Het Postmodernisme in de literatuur.* Amsterdam: De Arbeiderspers.

Degenaar, J.J. 1990. Intertekstualiteit. In: Malan, C. en G.A. Jooste (reds.) *Onder Andere* Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.

Langenhoven, C.J. 196. *Versamelde Werke Deel V.* Kaapstad: Nasionale Boekhandel Beperk.

Matthee, Dalene. 1984. *Kringe in 'n bos.* Kaapstad: Tafelberg.

Universiteit Vista

Johan G. van Wyk
Alle paaie gaan na Rome
— beperkinge en moontlikhede van die dramavorm

Geagte leser, dié bespreking het ten doel om die leerling op die hoogte te stel van die beperkinge en moontlikhede van die dramavorm soos wat dit in Uys Krige se *Alle paaie gaan na Rome* aan- of afwesig is. Aspekte wat aan bod sal kom, is die beperkinge van die dramavorm; hoe die dramaturg, waar moontlik, dit oorkom het; watter moontlikhede die dramavorm bied en hoe die dramaturg dit tot wins gemaak het waar die geleenthede sig voorgedoen het.
Uiteraard is vele van dié beperkinge en/of moontlikhede gesetel in die besonderse eienskappe en dus noodwendig ook die vereistes van die dramavorm. Hoewel sekere sake wel onder sekere hoofde ingedeel is, moet die leser daarop bedag wees dat dit bloot gedoen is om sekere sake wat tradisioneel bymekaar hoort, bymekaar te hou. In die bespreking word daar trouens nie altyd in dié indeling geslaag nie, omrede dié sake nie altyd waterdig van mekaar te skei of te onderskei is nie en daar eerder 'n simbiotiese naasbestaan tussen hulle heers, analoog aan Elize Botha se 'units' en 'unity'.
As vertrekpunt geld tewens die volgende uitspraak van Rob Antonissen: "Ek skryf oor *Alle paaie gaan na Rome* as "literator" (hiermee bedoel ek literatuurstudent) en, in dié geval, "teaterleek". Ek het die stuk nòg gehoor nòg gesien, kén dit dus eintlik nie, weet nie wat 'n regisseur nie alles met die teks sou kan of wil aanvang nie, kan (en wil ook) net peil trek op die feit van die teks: die teks, en net die teks (d.i. spreek- en regieteks) lig my in oor wat ek moet en wat ek kan" (Antonissen, 1979: 180).

RUIMTE
Wanneer ruimte as verhaalelement *per se* beskou word, bestaan die volgende raakpunte tussen die narratiewe en die dramateks: *Verhaalkarakters leef* en *handel* namate *tyd* verbygaan en word *binne* 'n *bepaalde ruimte* geplaas. *Dáárdie ruimte waarbinne* die *verhaalgebeure* afspeel, kan breedweg *omskryf* word as die *waar* en *wanneer* van die gebeure. Dié *waar* en *wanneer* of *ruimte val uit* in *verskeie tipes ruimtes* wat kollektief geklassifiseer kan word as die *speelruimte,* in dié drama spesifiek die verhoog en ruimte wat deur die dekor, soos beskryf in die neweteks, opgeroep word, en die *belangeruimte,* respektiewelik ook genoem die *fisiese* en die *mentale* ruimte. Die *speelruimte* is die *konkrete fisiese lokaliteit waarbinne* die *verhaalgebeure afspeel* (verhoog en dekor). Die *belangeruimte* daarenteen, word deur die dramaturg via sy drama en die dramakarakters opgeroep en kan verder *onderverdeel* word in 'n *bestaansruimte* (soos bv. die karakters se *tuistes* en

beroepe) en 'n *geestelike ruimte* (bv. *godsdiens, kultuur, intellek, sosiale kring en emosionele omgewing*). M.J. Prins verwys spesifiek na 'n *dramatiese ruimte* en sê dat volgens Frank Maatje dié ruimte nie alleen uit die verhoog nie, maar ook uit die onsigbare, gesuggereerde ruimte daarbuite bestaan (Prins in Senekal, 1978: 111).
By die drama word die dramaturg 'n ernstige beperking deur die speelruimte opgelê deurdat hy vir die skep van dié speelruimte slegs op die fisieke verhoog en regie-aanwysings oor dekor en toneelaanwysings aangewese is. Daarenteen bied die speelruimte, naas sy beperkinge, darem ook moontlikhede wat deur die dramaturg ontgin kan word en inderdaad in dié eenbedryf deur die dramaturg benut word.
Krige span byvoorbeeld die dekor in om eerstens die spesifieke oorlogsmilieu te skep wat vir die eksposisie van die eenakter onontbeerlik is. Tweedens brei hy dit verder uit deur die koue atmosfeer te skep wat die koue en vervallende invloed van die oorlog op die mensdom suggereer, veral gesien teen die agtergrond van die Maria-beeld met die Christus-kind en die "spitspiek" op die agtergrond, "volkome ongeskonde en afsydig".
Kannemeyer laat hom soos volg hieroor uit: "Ook die dekor van die spel, o.a. die puin en vervalle huise, die slagspreuke van Mussoulini en die muurskrifte wat die Engelse en die Amerikaners verwelkom, dui op die "verwoesting en menslike ellende" wat deur die oorlog veroorsaak is. Daarteenoor verskyn die beeld van Maria met die Christus-kind wat nie deur die bomme beskadig is nie en die "spitspiek" agter op die verhoog, "volkome ongeskonde en afsydig", wat teen die laatmiddag 'n besondere kleur kry. Naas die ellende van die oorlog kry ons dus in die dekor 'n beklemtoning van die hoër waardes wat daar, ondanks alles, nog vir die mens bestaan" (Kannemeyer, 1970: 52).
Die speelruimte dien ook as katalisator vir die uitbou van die verhaal deurdat elke trok, wat elk 'n afsonderlike handelingsgeheel signaleer, deur dié ruimte móét beweeg. Die *speelruimte dien dus as spilpunt vir die drama se handelingsgeheel in toto* en *dra sodoende by tot die ontwikkeling en uitbouing van die drama se tema.* Die ruimtelike beskrywing in die neweteks is dus meer as net 'n blote raamwerk waarbinne die dramatiese handeling gaan afspeel. Kortom, die dramaturg het reeds in die dekor die grense neergelê van die dramatiese "verhaal" waarbinne die dramakarakters gaan optree. *Met die dekor aktiveer en ondervang die dramaturg van meet af ook die kode koud/koue in die hoofteks, wat op dramatiesediskoers-vlak in verskeie betekenismomente uitweb.*
'n Enkele voorbeeld hiervan is die parallelle mate van vervalle sedelike waardes en wisselende grade van koudheid wat die "onsimpatieke" dramakarakters (die soldate) teenoor Gina en haar ouma openbaar.
Krige benut ook die moontlikheid van ander ruimtes oproep. Hiervoor span hy die drama se spreekteks, dialoog sowel as monoloog in. Via dramakarakters roep hy ander speelruimtes sowel as belangeruimtes op. Reeds wan-

neer die vrou Gina in haar openingsrelaas aanspreek, verneem die leser/toneelganger van Gina se leef- én belangeruimte, nl. haar tuiste by haar ouers in Rome en die dinge wat vir haar kinderwêreldjie saakmaak, haar speelgoed en haar poppe (Krige, 1974: 86,87).

'n Ander speelruimte wat opgeroep word, is die grot waar die vrou se seuns doodgeskiet is toe hulle krygsgevangenes versorg het. Let op hoe dié grot 'n pendant het in die speelruimte in die Sulmona-vallei waar die soldaat ook deur 'n familie versorg is (Krige, 1974: 99). Die dramaturg snoer uiters vernuftig dié twee afsonderlike ruimtes waarna verwys word saam in 'n gemeenskaplike belangeruimte vir beide die ou vrou en die soldaat, deurdat eersgenoemde se seuns menslikheid aan krygsgevangenes bewys het en dat aan die soldaat as krygsgevangene ook menslikheid bewys is. Die gemene deler hiér is menslikheid teenoor krygsgevangenes. Die soldaat wil trouens die bewese weldaad vergoed deur, sover dit binne sy vermoëns is, teenoor Gina en die ou vrou te vergoed!

Deur die gebeier van klokke, *'n aanwysing in die neweteks,* en 'n verwysing na die Angelus, tesame met die Maria-beeld en Christus-kind in die dekor, kom die dramaturg met 'n verdere ruimte-moontlikheid uit sy dramaarsenaal na vore. Hiermee ontsluit hy 'n ruimte wat enersyds uit die ou vrou se speel- en andersyds uit haar belangeruimte bestaan, brei dit uit, transponeer en teleskopeer dit na die Rooms-Katolieke geloof wêreldwyd, verleen as't ware 'n kosmiese dimensie daaraan wat nou by die tema aansluiting vind. Let op die volgende stukkie monoloog van die ou vrou (onthou Gina is stom!):

VROU (wat met KIND net onder Maria-beeld gaan staan het)

> "Die Angelus . . . ek sou nog graag in die kerk wil gaan . . . maar dis al te laat . . .

('n Pouse. 'n Tweede kerk kondig die Angelus aan, sagter, fyner, silwerder.)

> Die klokke oor Castelmánica . . . sy velde . . . sy berge. Oral in Italië, oral in Europa waar daar nog kerke staan, lui die klokkie nou . . . oor die koue verwoeste dorpe . . . oor die koue verwoeste wêreld . . ."

Let op die progressiewe verbreiding van die ruimte:

> Castelmánico => Italië => Europa => Wêreld, binne die bestek van 4 reëls, 'n skitterende voorbeeld van wat 'n bedrewe dramaturg met die beperkte middele tot sy beskikking kan vermag.

Ietwat verhuld, maar uiters belangrik, is die wyse waarop Krige met die sleutelwoord, *Angelus,* 'n hele geloof en kultuur oproep. Die Angelus is 'n gebed, gebed nommer 331, wat toegewyde Rooms-Katolieke elke dag teen dagbreek, in die middel van die dag, en teen sonsondergang bid en waarvoor hulle ingevolge die Raccolta vryspraak t.o.v. straf steeds toerekenbaar na sakramentele absolusie van biegsondes kan verwerf. Kragtens die Raccolta word die volgende gewig hieraan toegeken:

> The faithful who at dawn, at noon and at eventide or as soon thereafter as may be, devoutly recite the Angelus . . . with the appropriate versicles and prayers, or who merely say the *Hail Mary* five times may gain:
>
> An indulgence of *10 years* each time; A plenary indulgence on the usual conditions if they persevere in this devout practice for a month (s.p. Ap., Feb. 20, 1933), Christopher, 1957: 231, 232.)

Meer hieroor in die gedeelte oor tydhantering in die drama.
Wat die klokke aan die einde van die drama betref: Hier ontgin die dramaturg as dramamoontlikheid die *vooruitflits/prospeksie as werktuig in die hande van die organiserende instansie in die drama.* Dié gebeier dien as heenwysing na die vredesklokke wat aan die einde van die oorlog as vredes-*herout* (aankondiger) vir die deur-die-oorlog-ontheemde mensdom sou beier. Kannemeyer wys op 'n verdere wins in dié verband:

> Met hierdie verbreding kry die drama 'n groter draagwydte as wat die enkele episode 'n mens aanvanklik laat vermoed . . . In die lig hiervan slaan die titel van die stuk dan nie net op die paaie wat na Rome lei nie (al die trokke is trouens nie eens op pad Rome toe nie), maar ook op die klokke wat oor die hele wêreld beier en vir die mens die "pad" na Rome, as geestelike sentrum van die wêreld aandui (Kannemeyer, 1970: 52).

Wees egter daarop bedag dat die hele drama uitsluitlik teen en vanuit 'n Rooms-Katolieke perspektief aangebied word en nie noodwendig strook met die geloofsoortuiginge van en, wat die opvoeringsgerigtheid betref, die aanvaarbaarheid vir die Protestantse teksleser/teaterganger nie. Daarteenoor sal dit vir laasgenoemde se Rooms-Katolieke eweknie waarskynlik egter wel besondere betekenis inhou. Eweneens kan die belangrikheid van die Angelus vir die Rooms-Katolieke teksleser/teaterganger, bloot weens die ietwat verskole aard daarvan, vir sy Protestantse eweknie moontlik heeltemal niksseggend wees. In dié opsig loop die eenakter dan die gevaar dat die Rooms-Katolieke dimensie vir die Afrikaanse teksleser/teaterganger verlore gaan, vanweë laasgenoemde se tradisionele sterk, byna volkseie, Protestantse karakter.

TYD

Seker die grootste beperking wat die dramavorm, en by uitstek die eenbedryf, die dramaturg oplê, is tyd. Anders as by die roman, waarvan die omvang volgens Conradie feitlik onbeperk is, *móét die eenbedryf in ongeveer 30 minute opgevoer word.* Uitvoerige "vertelling" is dus alreeds buite die kwessie. Die dramaturg moet dié tydsbeperking omseil deur *slegs tersaaklike handelingsmomente te selekteer.* Met die uitsondering van die Absurde Teater mag die dramaturg ook nie die chronologiese-lyn-vangebeure-konvensie deurbreek nie en staan hy onder verpligting om dramagebeure chronologies en kousaal te orden. Die dramaturg mag wel by wyse van terug- en vooruitflitse, ook bekend as analepsis en prolepsis respektiewelik, tydsafwykinge inspan, mits dit funksioneel t.o.v. die geslaagdheid van die drama meewerk.

Wat die eksposisie van die drama betref, word die eerste tersaaklike tydmerker, nl. dat dit ongeveer half-vyf is, reeds in die neweteks aangetref. Net daarna noem die Vrou dat hulle vier maande tevore in die dorpie aangekom het, maar moontlik binne drie uur in Rome terug kan wees. Dié tydmerkers in die dialoog is funksioneel, daar hulle aan die lesers 'n verwysingspunt verstrek vir Gina se probleem wat later verduidelik word, maar ook hulle voorgenome reis aankondig. Die tydmerker/verwysing dat hulle reeds van tienuur die oggend af wag, verklaar ook hoekom Gina moeg is en later, ná die derde trok die meisies opgelaai het en wegry, sommer moedeloos in trane uitbars. Waar die vrou na die vorige jaar in haar gesprek verwys, verneem die teksleser/teaterganger dat Gina in 'n bomaanval betrokke was waarin haar pa gedood is — die rede vir haar stomheid. Sien u hoe funksioneel die dramaturg dié tydmerkers/verwysings gebruik en wat hy daarmee bereik? Die tydverwysings na die Duitsers wat reeds in September voor die vrylating van die Geallieerde gevangenes proklamasies opgeplak het, verstrek ook die redes vir die dood van die Vrou se seuns en die hulpvaardige soldaat se optrede.

Reeds voor die aankoms van die eerste trok noem die Vrou dat, indien daar nie binne die volgende halfuur, waarna die son agter die piek sal wegsak, 'n trok kom nie, hulle sal moet aanstap huis toe. Dit wek alreeds 'n mate van spanning by die leser/teaterganger deurdat daar 'n suggestie is wat die vae vermoede laat ontstaan dat dinge dalk kan skeefloop.

Hiér gebeur trouens twee belangrike dinge: Enersyds stel die dramaturg ten aanvang 'n spanningwekkende perk van 'n halfuur, andersyds flous hy die leser/teaterganger deur uiters vernuftig die hele dramatiese spanningslyn en handelingsgeheel binne 'n halfuur opvoeringstyd in te pas en met dié gestelde halfuur-perk te sinchroniseer. Daar kom vier trokke verby, die hele eenbedryf ontplooi en kulmineer in die Vrou se gebed wat met die klokke se aankondiging van die Angelus begin. Soos wat reeds verduidelik is, val die Angelus in die aand met sononder saam. Deesdae is die amptelike tye 06:00, 12:00 en 18:00.

'n Ondersoek wat na die fisiese ligging gedoen is waarbinne die drama afspeel, het die volgende insiggewende feit aan die lig gebring wat die opvoerbaarheid van die drama t.o.v. die dramatiese tyd moontlik vir die Suid-Afrikaanse teksleser/teaterganger geloofwaardiger kan maak. Die landstreek waarbinne die eenbedryf afspeel, lê tussen 13° en 14° oos van Greenwich en val saam met 'n deel van Suid-Afrika wat ook by tussen 13° en 14° oos van Greenwich lê. Sonop- en sonsondergangtye stem grootliks ooreen en daar is trouens slegs 1 uur tydsverskil.

Luidens Elize Botha is die drama 'n fiktiewe wêreld en speel dit af in 'n verbeeldingswêreld wat sekere ooreenkomste met die werklikheid toon, maar tog nie die werklikheid self is nie (Conradie, 1981: 3). Ondanks dié skyn-van-die-syn-fenomeen in die drama, is enige moontlikheid wat die dramaturg inspan om die dramatiesewerklikheid-illusie te versterk en sodoende die

drama geslaagder te maak myns insiens wél geoorloof. Uit die teks is dit egter nie af te lei of bogenoemde tydsamevalling toevallig is of voorbedag gekose is nie.
Hoe dit ook al sy, daar is geen diskrepansie tussen die dramatiese tyd en tydverwysings en/of -verplasings wat die dramaturg in die eenbedryf aandui of gebruik nie. Dit getuig van die omsigtigheid en versigtigheid waarmee die dramaturg dié belangrike aspek van die drama kan en behoort te hanteer.

KARAKTERUITBEELDING
Dramatekste lê die dramaturg eiesoortige beperkinge op. In dramatekste het die afwesigheid van 'n kommentariërende verteller wat sake toelig noodwendig sekere gevolge. Dit noop die dramaturg om baie sterk op dramatiese diskoers, veral dialoog/monoloog, te steun om sy karakters te karakteriseer. 'n Nuttige kruk hier is die neweteks wat ingespan kan word om tersaaklike inligting oor die dramakarakters te verstrek.
Karakterbeelding in die drama val hoofsaaklik in drie beeldingswyses uit, nl. handeling, dialoog en toneelaanwysings in die neweteks oor die tipe karakter, bv. manlik, vroulik, groot, klein, ou- of jongmense, kleredrag, ens. Conradie noem dat die moontlikhede vir fisieke handeling in 'n toneel beperk is; daar is volgens hom nie veel wat 'n karakter op die toneel kan *doen* nie. Volgens hom word die karakter die beste geteken deur wat hy self doen én *sê* (Conradie, 1981: 25).
Eksplisiete karakterisering vind plaas wanneer 'n personasie direk 'n uitspraak oor 'n ander personasie lewer. Karakterisering kan egter ook geskied wanneer 'n personasie sigself d.m.v. dialoog karakteriseer. Eweneens is implisiete karakterisering deur woorde of dade baie belangrik vir of in die drama.
Dié verskillende karakteriseringswyses bied aan die teksleser/toeskouer 'n duidelike beeld van die tipes personasies wat in die drama fungeer. Hoe rond of kompleks die personasies uiteindelik vir die tekslesers/teatergangers voorkom, sal die personasies se geloofwaardigheid én dié van die drama bepaal!
Eksplisiete karakterisering geskied byvoorbeeld waar die teksleser/teatergangers alles van Gina verneem via Die Vrou se uitinge soos die volgende:

> Jy's flink en dapper, so ken ek jou mos . . .

'n Voorbeeld van *karakterisering en selfkarakterisering deur monoloog* word in die Vrou se spraak aangetref:

> Dè, sit die tjalie om jou skouers. So, dis beter . . . jy weet, ek is gewoond aan die koue. Ek is hier gebore, leef al sestig jaar hier tussen die berge, was nog nooit elders nie, behalwe die paar maal wat ek by julle in Rome kom kuier het . . . Dis dié dat die koue aan my niks maak. Niks . . . Jy weet ons mense van die berge is so te sê van die koue aanmekaar gesit . . . Dis net julle wat op die vlaktes lewe . . . wat nie weet wat 'n werklike winter beteken, wat nie teen die koue weer bestand is nie.

Let op met watter ekonomiese seggingskrag die dramaturg hiér karakterisering bewerkstellig, die leser verneem tewens iets van die aard van die mense van die berge én die ander dramakarakters soos Gina en haar moeder-hulle, die mense wat op die vlaktes lewe! (Krige, 1974: 92).
Daar is in dié eenbedryf ook verskeie voorbeelde van *implisiete karakterisering.* Let op die volgende voorbeelde: Die ou vrou se inherente sorgsaamheid en onbaatsugtigheid, sy gee haar tjalie aan Gina; teen die einde bid sy uiteindelik vir *almal* wat daar verby is, vir Gina, vir die dokter, vir 'n ganse mensdom! So ook dien die soldate Jan en Charles (sesde en sewende stemme) as 'n goeie voorbeeld; hulle gee om, gee sigarette en warm klere aan die Vrou en Gina en beloof plegtig om iets aan dié mense se situasie te doen.
As teenhanger vir bogenoemde soldate word die ander tipes karakters wat in dié eenbedryf figureer soos volg deur hulle uitinge gekarakteriseer:

> Spring poppies. Gou speel, ons is haastig.
> Vergeet dit, Ma . . .
> Maar vir wat, *verseg,* wil ek water drink as ons nog twee fiasco's wyn agter in die bak het.
> Spyt my, Ma . . . Vort, vrinde, avanti. Voor in die Wapad brand 'n lig . . .

Hieruit blyk dit duidelik dat al waarin dié ligsinnige dramakarakters belangstel, "wine, women and song", die karnale lewensgenietinge, is.
Dié vernuftige karakterteenstelling deur die dramaturg het boonop nog dié nuttige newevoordeel (spin-off) dat dit sterk meewerk om die dramatiese te verhoog deurdat dit spanning en soms ook newespanning wek tussen die soldate met begrip vir Gina en die Vrou se lot en die ánder wat bot, ru en selfs gevoelloos is (Kannemeyer, 1970: 55).
Dialoog, soos wat hierbo aangetoon is, is 'n metode par excellence om karakterisering mee te bewerkstellig. Wat die taalgebruik in die gesproke teks (spreekteks) betref, heers daar as 't ware 'n sinergistiese sinchronisasie tussen verhaalkarakters en hulle onderskeie idiolekte wat spreek van skitterende taalontginning, nog 'n verdere moontlikheid van dialoog in die dramateks. Krige verleen ook aan die soldate se ideolekte 'n eiesoortige Afrikaanse karakter in 'n idioom waarmee die Afrikaans-moedertaalsprekende teksleser/teaterganger vertroud is. Dit is natuurlik 'n vernuftige greep om die geloofwaardigheid en uiteraard ook die opvoerbaarheid van die eenbedryf te verhoog.
Goeie voorbeelde hiervan is slengwoorde soos oukei, skaai, peniek en tjorrie. Die dramaturg se taalvaardigheid word egter die beste gereflekteer in uitinge soos "Twee pietergroentjies, twee oulike pietergroentjies — en een ou kraai! Laat ek hulle 'n bietjie in die visier kry"; karbavol hoenderbloed. Later gebruik Krige wel die Italiaanse woord *fiasco's* hiervoor en kon ook *fles* gebruik het, wat albei van *flacon* afstam. *Karba* is egter 'n Afrikaanse woord van Maleis-Afrikaanse oorsprong waarmee die Afrikaans-sprekende vertroud is.

Krige is t.o.v. sy vorige dramas dikwels van wydlopigheid en breedsprakigheid beskuldig, iets waaraan dié eenbedryf trouens heeltemal ontkom het en wat geen drama ooit ten goede kan kom nie. Daar het egter een woordjie verbygeglip wat die dramaturg met 'n oop gemoed vergewe kan word. Die woordjie heet *verseg* in die sinsdeel. "Maar vir wat, *verseg,* wil ek water drink as ons nog twee fiasco's wyn agter in die bak het?" *Verseg* is myns insiens in dié soldaat se ideolek heeltemal misplaas en hoort in 'n veel hoër register tuis. 'n Woord soos *demmit* of *verdomp* sou waarskynlik geskikter en nie so misplaas geklink het nie, want dié manne kom maar róf en gróf voor! *Hoenderbloed* is 'n vonds en is heelwaarskynlik 'n vernuftige "kontaminasie" tussen *hoenderkop* en *osbloed,* waarvan eersgenoemde *besope* en laasgenoemde *rooiwyn* in die volksmond beteken. Hiér is dus rooiwyn wat die gebruiker hoenderkop kan maak = *hoenderbloed.*

HANDELING

Met handeling word nie net die uiterlike, fisieke handeling op die toneel bedoel nie. Handeling kan wyer geïnterpreteer word om alles in te sluit wat in die loop van die drama gedoen word, ongeag of dit agter die skerms is (Conradie, 1981: 7).

Omdat die dramaturg nie aan die teksleser/teaterganger altyd 'n *un tranche de vie*-blik kan gee nie, is hy genoodsaak om dramatiese handelinge en momente om 'n krisissituasie saam te trek. In dié eenbedryf geskied dit dan weliswaar ook só: Gina en haar ouma moet in Rome kom; hulle het ongeveer 'n halfuur voor sononder oor om in opgelaai te word en teen dié toneelskikking stuur die dramaturg die handeling van stapel. Daar kom vier trokke verby: elke trok en handeling rondom sodanige trok vorm 'n afsonderlike handelingsgeheel wat elk 'n nuwe styging in die dramatiesespanning-lyn signaleer en bewerkstellig: kumulatief lei dit tot die klimaks en die ontknoping waar die ou Vrou haar berustend in haar lot tot gebed wend.

Weer eens eerbiedig die dramaturg die konvensies wat die handelingsverloop en bou van die drama geld. Daar is 'n eksposisie (geleë in die neweteks en die Vrou se diskoers) met 'n motoriese moment, nl. die eerste trok wat gehoor word. Die verwikkeling geskied by wyse van diskrete handelingsgehele — elke trok wat verbykom, vorm só 'n geheel — wat tot die klimaks en die ommekeer lei wanneer die laaste trok vertrek en die Vrou en Gina huiswaarts keer en eersgenoemde haar tot gebed wend. Hier val die ontknoping en afwikkeling tewens sáám. Hier is dus sprake van 'n volledige drama in die kleine.

In dié eenbedryf is daar ook heelparty elemente van die Griekse treurspel aanwesig. Kannemeyer noem dat Gina 'n voorbeeld van die swyende karakter in die drama-literatuur van alle eeue is, terwyl die vrou se monoloë 'n funksie het en bydra tot die bepaalde sfeer van die spel; iets waardeur hulle 'n verwantskap toon met die reisange in die Griekse drama (Kannemeyer 1984: 459). Die ou Vrou se ekspliserende monoloog tussen die aankoms

van elke trok dien, soos die reisange, om tersaaklike inligting aan die teksleser/teaterganger deur te kommunikeer wat nie binne die handelingsgeheel tydens die trokke se stilhou of verbyry vrygestel word nie. Hierbenewens ketting dit die vier afsonderlike mini-handelingsgehele tot 'n algehele handelingsgeheel saam.
Hoewel Gina nie 'n tragiese held is nie, is haar ouma 'n sprekende voorbeeld van *hubris.* Sy het opreg gegló dat Castelmánico Gina se stomheid kon genees, net so het sy gegló dat hulle gou in Rome sou kom — en juis hiérin is dan ook haar *hammartia* of onwetende skuld geleë. Op abstrakte vlak kan die mensdom se *hubris,* nl. sy geloof dat hy deur oorlog sy probleme kan oplos, en sy *hammartia* ook verantwoord word. Dit lyk dan ook nie na blote toeval dat die "peripetia" in *Alle paaie gaan na Rome* saamval met die vertrek van die vierde trok nie. Ook eindig die stuk met *agnitio,* want die slotreëls is 'n herkennis en loutering (katarsis) ineen:

> Gee ons liefde, o lieftallige Moeder — gee ons liefde . . . sodat dit nie weer gebeur nie . . . nooit, nooit weer nie . . .

S. Strydom haal G.C. Kakebeen in dié verband soos volg oor katarsis aan:

> Zedelijke veredeling door het richten der gedachten op het eeuwige, op God . . . (Strydom, 1983: 12).

Ek gaan akkoord met Kannemeyer en Senekal dat opeenvolging van tonele (die handeling) 'n duidelike dramatiese ontwikkelingslyn vertoon waardeur die wydlopigheid in die dialoog grotendeels uitgeskakel en die gebeure tot 'n bevredigende slot gevoer word (Senekal, 1978: 11).
Ek volstaan met die volgende uitspraak van André P. Brink oor *Alle paaie gaan na Rome*:

> Op die gebied van die kortspel weet ek nie van 'n suiwerder teatergerigte werk in die Afrikaanse drama nie. (Brink, 1986: 125).

Bronnelys

Antonissen, R. 1979. *Verkenning en kritiek.* Pretoria: HAUM.
Brink, A.P. 1986. *Aspekte van die Nuwe Drama.* 2e, hersiene uitgawe. Pretoria: Academica.
Conradie, P.J. 1981. *RB9 — Hoe om 'n drama te ontleed.* 2e uitgawe, 3e druk. Kaapstad: H & R.
Christopher, P.J. *et al.* 1957. *The Raccolta.* New York: Benzinger Brothers Inc.
Du Plooy, H.J.G. *et al.* 1984. *Afrikaans en Nederlands. Enigste gids vir AFN203C (Die Afrikaanse letterkunde).* Pretoria: UNISA.
Kannemeyer, J.C. 1970. *Opstelle oor die Afrikaanse drama.* Pretoria: Academica.
Kannemeyer, J.C. 1984. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur — Band I.* 2e uitgawe. Pretoria: Academica.
Krige, M.U. 1974. *Vier eenbedrywe.* 6e uitgawe. Pretoria: Van Schaik.
Senekal, J.H. 1978. *Beeld en bedryf.* Pretoria: Van Schaik.

Strydom, S. (Red.) 1983. *Vondel vir Suid-Afrika 2. Adam in Ballingschap.* Pretoria: Van Schaik.
Van Gorp, H. *et al.* 1984. *Lexicon van Literaire Termen.* 2e druk. Groningen: Walters-Noorhoff.
Van Luxemburg, J. *et al.* 1982. *Inleiding in de literatuurwetenschap.* Muiderberg: Dick Coutinho.

Technikon RSA

Nuwe Afrikaanse Boeke — Julie tot September 1992

Opgestel deur die Nasionale Afrikaanse Letterkundige Museum en Navorsingsentrum, Musiek en Toneel (NALN), Privaatsak X20543, BLOEMFONTEIN, 9300

Romans

BEUKES, Dricky: Ek het die wind gejaag. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
— Liefde op Kanetberg. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
BIERMAN, Ettie: Kannas en kakiebos. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
BLIGNAUT, Toek: 'n Tyd om lief te hê. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
BRIDGES, Isabel: Mimosa sing 'n minnelied. President-Boekklub	R26,35
CALITZ, Hulda: Fantasie in 'n seepbel. Benedic. (s/b)	R27,50
DE VILLIERS, Frieda: Jana van die Overberg. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
— Die perdebynes. Van der Walt	R28,95
DE VILLIERS, Reinette: In die sterre geskryf. Struik Christelike Boeke (s/b)	R29,99
DU PISANIE, Sarah: Erfgenaam vir die baron. Grootdruk. Makro (s/b)	R27,50
— Katrientjie. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
— Die woestynplantjie. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
DU TOIT, Tryna: Die eensame pad. Grootdruk. Retief	R37,90
— Omnibus 10. Human & Rousseau	R44,90
— Sy erfenis. Grootdruk. Retief	R37,90
ELOFF-VAN DER WALT, Ella: Tussen riete en moeras. Treffer-Boekklub	R26,35
ESTERHUYSEN, José: Naamlose bekende. Van der Walt	R26,35
GOUWS, Danie: Sending selfmoord. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
HEINE, Mike: Leer my ware liefde. Van der Walt	R26,35
— Spioen van harte. Benedic. (s/b)	R25,00
— Vlam van Barberton. President-Boekklub	R26,35
HENNING, Philip: Swart goud vir die bruid. Van der Walt	R26,35
KELSEY, Madelein: 'n Nooi vir Montpellier. Treffer-Boekklub	R26,35
— 'n Nooi vir Montpellier. Grootdruk. Van der Walt. (s/b)	R36,90
LEROUX-VAN DER BOON, Marzanne: Klaprose teen die wind. Tafelberg. (s/b)	R34,95
LINGUA, Susanna M.: Skemeruur. Grootdruk. Retief	R37,90
MARTIN, Wille: Die meisie van Sombrero's. Van der Walt	R26,35
— Die meisie van Sombrero's. Grootdruk. Van der Walt. (s/b)	R36,90
MORGAN, Annelize: Hart van die groot woestyn. Tafelberg. (s/b)	R34,95
MURRAY, Ena: Die vrou in die spieël. Tafelberg	R34,95
MURRAY-THERON, Erika: Die toubrug. Tafelberg. (s/b)	R39,95
OBERHOLZER, Lourens: Dokter Marie. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
— Die vlam in die robyn. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
PIETERSE, Annamarie J.: Lyk sonder hande. Treffer-Boekklub	R26,35
PRELLER, Mauritz: Vegvlieënier. Van der Walt. (s/b)	R27,95
RAS, Mientjie: Die boer van Frylinckskroon. Makro. Grootdruk. (s/b)	R27,50
SCHEEPERS, Annamarie: Bruiswater, ruswater. President Boekklub	R26,35
THERON, Joan: Fortuinsoeker. Retief. Grootdruk	R37,90
TREDOUX, Nic: Die waterhond. Human & Rousseau. (s/b)	R32,99
TRUTER, Annette: Die sandruiter. Van der Walt	R26,35
VAN DEN BERG, Mari: Gister-ure. Van der Walt	R26,35
— Gister-ure. Grootdruk. Van der Walt. (s/b)	R36,90
VAN DER MESCHT, Ella: Bêre nooit jou droom. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
— Dis soos herfsblare. Grootdruk. Makro. (s/b)	R27,50
VAN DER MERWE, Christo: Lokval vir 'n swendelaar. Treffer-Boekklub	R26,35

VAN ROOYEN, Engela: In die oog van die web. Tafelberg. (s/b) R39,95
VAN SCHALKWYK, Nickey: Dagreis na Arikosta. Grootdruk. Retief R37,90
— Om te wag as dit sneeu. Grootdruk. Retief R37,90
VAN TONDER, Morkel: Aarbeie sal laat wees dié somer. Human & Rousseau. (s/b) R39,99
VAN WYK, Schalkie: Bekende vreemdeling. Van der Walt R26,35
— Sigeuner van haar drome. Grootdruk. Makro R27,50
— Winter van wanhoop. Grootdruk. Makro. (s/b) R27,50
VENTER, De Waal: Mieg se kort en lang middag. Queillerie. (s/b) R26,50
WOLMARANS, Vera: Jacqueline se ontluiking. President-Boekklub R26,35
— Soek nie verder, my beminde. Van der Walt R26,35
— Soek nie verder, my beminde. Grootdruk. Van der Walt. (s/b) R36,90

Vertaalde romans

CALDWELL, Taylor: Die sondes van die vadere; vert. deur Albert F. May. Lions Head R36,00
SHARP, Allen: Wie die dood erf; vert. deur Jan Breytenbach. Snuffelstories. Tafelberg R19,95

Kortverhale, essays, briewe, ens.

AUCAMP, Hennie: Dalk gaan niks verlore nie en ander tekste. Tafelberg R44,95
BREYTENBACH, Kerneels: Morsdood van die honger. Human & Rousseau. (s/b) R39,99
CILLIERS, Cecile: Kokkewiet op Donderdag. Lux Verbi R33,00
GOUWS, Tom: Granaat. Jutalit. (s/b) R39,95
KOTZÉ, Willem D.: Voetspore in die Kalahari. Tafelberg R39,95
LANGENHOVEN, C.J.: Die beste spookstories. Tafelberg R39,95
— Die WOND en ander verhale. HAUM-Literêr. (s/b) R43,95

Dramas

LOUGHREY, Patricia M.: Tussen vriende; vert. deur Lizz Meiring. (s/b). DALRO R 7,80
TYDEMAN, Richard: Die Distel in die donkieveld; vert. deur Hantie Nel. (s/b). DALRO R 7,00

Poësie

HINWOOD, Bonaventure: Soenoffer. Van Schaik. (s/b) R26,82

Letterkundige studies en kritieke

AANTEKENINGE oor Senior keur; studiegids (s/b). College of Careers R17,50
JANSEN Ena: Elisabeth Eybers se "Nederlandse" bundels 1962–1991. Universiteit van die Witwatersrand
NEL, Philip J.: Gedigte van nader beskou: 'n studiegids vir Afrikaans Tweede Taal voorgeskrewe gedigte vir 1992/3. De Jager-HAUM. (s/b) R12,93
STROEBEL, Gerda: Bronnegids by die studie van die Afrikaanse letterkunde en taal 1991. NALN R15,00

Kinder- en jeugverhale

DIRKS, Cor: Die Uile omnibus 1. Perskor R39,56
FOURIE, Corlia: Ganekwane en die groen draak: en ander nuwe Afrikasprokies. Human & Rousseau. (s/b) R23,99
GREYLING, Franci: Kort voor cul-de-sac. Tafelberg. (s/b) R22,95
JOUBERT, Junita: Loek leer dink. Unibook. Selflees (Fiksiereeks.

Derde leesjaar) R12,37
KEMP, Anna Hite: Fase een van Plan Protea. Perskor R14,80
KLOPPERS, Albert: Lekkerluisterleesstories. Academica. (s/b) R20,00
LA GRANGE, Ans: Krts-krts in die nag. Unibook. Selflees (Fiksiereeks. Eerste leesjaar). (s/b) R10,23
MARTIN, Wille: Krans van die Donsarend. Van der Walt. (s/b) R25,25
MÜLLER, Erna: Leandie en die wonderklimtol. Van der Walt. (s/b) R19,95
NEL, Izak B.: Die vosse van Bulberg. Tafelberg. (s/b) R22,95
POTGIETER, Anita: Grys Gomgommer. Van der Walt R23,95
RODE, Linda: Stories vir die vaak; geïllustreer deur Cora Coetzee. Tafelberg R39,95
SPEEL en leer: so fris soos 'n vis. Daan Retief
VAN DER MERWE, Prevot: Skoenlappers vlieg oor brekfis. Van der Walt R25,25
VAN ROOYEN, Louis: Donkermaan oor die kasteel. Van der Walt. (s/b) R23,95
VENTER, Daniella: 3 hoera's vir Danie. Waterkant. (s/b) R 4,25

Vertaalde kinder- en jeugverhale

AMBRUS, Victor: Moet nooit vir 'n beer lag nie: 'n volksverhaal uit Transsilvanië; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau R31,99
BLAKE, Quentin: Kuifpapegaaie; vert. deur Erne Potgieter. Human & Rousseau R32,99
BOUCHER, Sue: Te klein Themba; vert. deur K. Roos. Shuter & Shooter. (s/c) R14,25
BUTTERWORTH, Nick: Die ryk boer; vert. deur Anniéria Theunissen. Tafelberg R12,95
— Die smal poort; vert. deur Anniéria Theunissen. Tafelberg R12,95
GORDON, Erica: Die klein huisie: 'n Joodse volksverhaal uit Oos-Europa; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau R31,99
KENT, Graeme: Fabels van Esopus; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau R44,99
MARTIN, Bill: Ysbeer, Ysbeer, wat hoor jy?; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau R31,99
MEIRING, Jane: Verhale van Muganire; vert. deur Jane Meiring. Retief R14,85
NEEDLE, Jan: Blaffende honde byt nie. Retief R16,34
SEED, Jenny: Tomas se tuin; vert. deur H.J.M. Retief R29,65
TURKINGTON, Nola: Nduku en die saad uit die see; vert. deur Linda Rode. Human & Rousseau. (s/b) R23,99
ZELINSKY, Paul O.: Repelsteeltjie; vert. deur Lydia Snyman. Anansi, 1991 R34,04

Toneelstukke vir kinders

VELS, Verna: Die appelboom. DALRO. (s/b) R 2,40

Verseboeke vir kinders

DE VOS, Philip: Eerste rympies vir kleuters. Human & Rousseau R29,99

Taalkunde

KOMMUNIKASIE in die handel. N5-N6. (s/b). Lexicon R39,95
PEACOCK, Marianne: Presteer in Afrikaans; studiegids en taaloefeninge vir senior leerlinge met Afrikaans as tweede taal. Maskew Miller Longman, (s/b) R21,95
— SPORE: Afrikaans eerste taal. St. 3. / deur Keriesa Botha . . . [et al.]. Centaur. (s/b) R26,50
SPORE: Onderwysersgids. St. 3 : Afrikaans eerste taal. (s/b). Centaur R25,25

VAN DER MERWE, Theunie en BELL, Susan: Met-ander-woorde-werkboek. (s/b). Maskew Miller Longman R15,95
VAN HEERDEN, Carl en JACOBS, Danie: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Leesboek. 2. (s/b). Juta R 9,85
VAN HEERDEN, Carl: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Leesboek. 3. (s/b). Juta R10,70
VAN HEERDEN, Carl en GAUCHÉ, Tarina: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Leesboek. 4. (s/b). Juta R11,80
VAN HEERDEN, Carl: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Taal- en leesboek. 1. (s/b). Juta R17,75
VAN HEERDEN, Carl en JACOBS, Danie: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Taalboek. 2. (s/b). Juta R17,25
VAN HEERDEN, Carl: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Taalboek. 3. (s/b). Juta R17,35
VAN HEERDEN, Carl en GAUCHÉ, Tarina: Vloeiende Afrikaans: tweede taal. Taalboek. 2. (s/b). Juta R17,95

Ander werke van belang

PHILLIPS, Abraham: Die verdwaalde land. Quellerie. (s/b) R24,95
PIETERSE, Pieter: Pieter Pieterse se boskos. HAUM-Literêr R26,95

Heruitgawes

BIERMAN, Ettie: Dokter Linda. Van der Walt. (2de uitg.) R26,35
BLIGNAUT, Toek: Simfonie van die see. Van der Walt. (2de uitg.) R26,35
BRINK, André P.: 'n Droë wit seisoen. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R49,99
— Pavane. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R39,99
BRUNA, Dick: Snuffie; vert. deur R.K. Belcher. HAUM. (2de uitg.)
COETZEE, Japie: Onheil vir die Meermin. Perskor. (s/b) R18,14
DRURY, Liesel: Die feetjie in die kou en ander verhale. Siembamba. Mosterdsaad Christelike Uitgewers. (2de uitg.) R12,70
GROBBELAAR, Pieter W.: Kardoes, Human & Rousseau. R29,99
HERGÉ: Die geheim van die eenhoring. (Die avonture van Kuifie); vert. deur E.P. du Plessis. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R19,99
— Die haaie van die Rooi See. (Die avonture van Kuifie); vert. deur E.P. du Plessis. Human & Rousseau. (2de uitg.) (s/b) R19,99
HICKEY, W.A.: Twee vir 'n stuiwer. Perskor. (s/b) (5de hersiene uitg.)
KORT-KORT: 75 ongebundelde kortkortverhale / samestellers Tom Gouws, P.H. Roodt. Van der Walt. (2de uitg.) (s/b) R32,45
LINGUA, Susanna M.: Lied van die Isar. Rista. Van der Walt. (2de uitgawe) R42,50
MARTIN, Wille: 'n Meisie soos Almaviva. Van der Walt. (2de uitg.) R26,35
OLIVIER, Fanie (samest.): Die mooiste Afrikaanse liefdesgedigte. (2de uitg.) Human & Rousseau R40,00
PIETERSE, Annemarie J.: Madonna van Dennehof. Van der Walt. (2de uitg.) R26,35
SCHOEMAN, Karel: Die hemeltuin. Human & Rousseau. (3de uitg.) (s/b) R39,99
STEENBERG, Elsabe: Klawervyf. Van der Walt. (s/b) (2de uitg.) R14,95

Daniel Hugo
Terug uit die paradys (na Robert Graves)

Sexy kry teëspoed en vlug na die engel
op wie sy kan vertrou.
Hy betaal die taxi, tap die bad vir haar,
streel oor haar oogbankblou.

Eers verswyg sy – uit oorlamsheid of skaamte –
die treurige verhaal,
maar toe hy 'n tjekboek uit sy vere trek,
onthul sy die skandaal.

(Ontbyt in die bed: koffie en roosterbrood,
spek, eiers, lemoensap.
Ná die soete slaap van 'n regverdige
vergeet sy selfs die klap.)

Sy eer hom soveel as haar oorle moeder,
belowe om haar skuld
te betaal, sy waardeer sy bedagsaamheid
en sy engelgeduld.

Sexy word geset, herwin haar appelblos,
pluk uit sy vlerk 'n pen
en skryf danig lief aan die vroeër duiwe:
"Hier word ek doodverwen:

Red my uit dié vervelige paradys
met jou listige tong.
Ek verlang na jou hitsige omhelsing,
jou bruuske bokkesprong."

Die satan lees haar brief, gryns van oor tot oor:
dat sy geletterd is,
kom van die oerou boom van kennis - so slaag
daai set van Genesis.

GEDRUK DEUR V&R DRUKKERY, PRETORIA